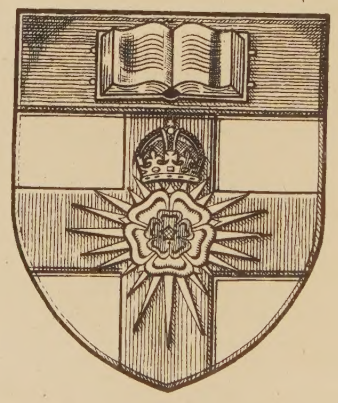
P.S.L Bell — Giornale



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/giornale-storico-della-letteratura-italiana_1953_130

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

VOLUME CXXX

1953

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

S. BATTAGLIA - G. CONTINI - M. FUBINI
V. PERNICONE - N. SAPEGNO - R. SPONGANO
G. VIDOSSI

VOLUME CXXX

1953
CASA EDITRICE LOESCHER - CHIANTORE
TORINO

SHL
WITHDRAWN

PROPRIETÀ LETTERARIA

VINCENZO BONA - TORINO

RICORDO DI BENEDETTO CROCE

Non so se altri abbia rilevato che la « postilla » con cui si chiude l'ultimo fascicolo dei *Quaderni della Critica*, quello che cosí profondamente ci ha commossi con la sua prima pagina, il *Soliloquio*, alto e pacato e umano congedo, è dedicata al *Giornale storico della letteratura italiana*, all'ufficio che esso adempí, alla cultura che promosse. Certo non possiamo non rilevarlo noi, nel riprendere il lavoro di questa rivista ricordando nelle prime pagine l'opera e la figura del Maestro, né lo potrei io, che le idee e i ricordi esposti in quella nota ho ascoltato, prima ch'egli la stendesse, nell'ultimo colloquio che col Croce ebbi, dalla sua voce, e non so rileggerla senza sentirvi ancora la commozione che animava il suo discorso nel rievocare quel mondo ormai lontano, e quel ch'era stato il *Giornale* per lui e per tanti lettori, e la figura di Rodolfo Renier, condirettore e il maggior compilatore del *Giornale* nel tempo ch'esso ebbe la sua piú grande efficacia. Non era in quelle sue parole e non è nella « postilla » un tardivo riconoscimento dell'opera di avversari d'altri tempi, venute meno antiche ragioni di contrasto, e nemmeno il rimpianto di un passato idillico, in cui idilliche, a dire il vero, non sempre erano state le relazioni fra il direttore della *Critica* e i direttori del *Giornale*: dello stesso Renier rammento come il Croce altre volte sorridendo solesse ricordare il rimbrotto a lui inflitto per un giudizio severo sul libro alfieriano del Bertana, l'*enfant terrible* del metodo storico, « opera tanto apprezzata, aveva scritto il Renier nel *Giornale*, da chi ha fior di senno e di competenza ». Ma al di là di quei contrasti, necessari e inevitabili, vi era una reale affinità di intenti, non negata del resto dal Croce neppure in passato, che

spiega come nel leggere quel che Luigi Foscolo Benedetto nella prolusione torinese aveva ricordato della Facoltà di lettere di Torino dei tempi suoi, la « scuola del metodo storico », della sua alta e severa disciplina, di cui il *Giornale* era espressione, strumento ed esempio, egli non solo si sentisse portato ad approvare pienamente (« Questo che egli narra è grandemente vero »), ma ad aggiungere una parola sua per dar voce ancora una volta a un'antica simpatia, a convinzioni in lui profondamente radicate, anzi una cosa sola, diremmo, coi principi stessi della sua personalità e del suo pensiero.

Ben si sente, e forse, se non m'inganno, ancor meglio si sentiva nel suo discorso, che l'abnegazione del Renier, « il quale aveva quasi rinunziato a lavori personali e si era fuso e fatto tutt'uno col suo *Giornale* », proseguendo il lavoro « quasi solo per trent'anni », sollecito soltanto che la rivista rispondesse in ogni fascicolo al proprio fine, era uno degli esempi a lui cari, esempio nobilissimo e altamente istruttivo, di quella che era stata per lui norma di vita costante ed essenziale, la sommissione dell'individuo a un'opera, qualunque essa sia, che lo trascende. Come si sente nel compiacimento per quel lavoro comune a cui il *Giornale* invitava e per il senso di fratellanza che ne nasceva fra studiosi diversi e lontani, uniti da un medesimo proposito di disinteressata ricerca e consapevoli di cooperare ad un medesimo fine, un ideale di vita e di lavoro di cuiogni sua pagina è viva testimonianza: « Con queste fatiche [del Renier], quattro volte l'anno, in alternati fascicoli semplici e doppi, giungeva a noi il *Giornale*, chiamandoci come a una vivace conversazione con gli studiosi d'Italia e di altri paesi che coltivavano la letteratura italiana. Erano una gioia le ore che si spendevano a leggere quei fascicoli, sempre briosi e battaglieri, che ci davano un senso di fratellanza e un ambiente domestico in cui ci trovavamo a nostro agio ». E quanto al metodo storico, di cui il *Giornale* era stato il piú rappresentativo propugnatore, e che « voleva dire anzitutto — leggiamo nella postilla — essere informati dello stato

delle questioni e perciò conoscere per filo e per segno la letteratura dei singoli argomenti per mettersi in grado di correggere errori e per risolvere problemi non risoluti », a tutti è noto come si sia con lui convertito da abito di studio in un concetto fondamentale della sua filosofia, la storicità di ogni affermazione del pensiero, che sempre risponde a un quesito posto da una determinata situazione storica e non può non rifarsi alle affermazioni e alle indagini precedenti, procedendo tanto piú sicuro e riuscendo tanto piú persuasivo, quanto piú estesa e approfondita è la conoscenza che se ne è procurata.

Prima di elevarsi a consapevolezza filosofica, quella verità era stata da lui vissuta nel suo lavoro, sentita come patrimonio comune di una famiglia di studiosi, di cui egli era venuto a far parte e dai quali primi aveva appreso il senso di reverenza per il passato in ogni suo documento, il rispetto e la considerazione del lavoro altrui, lo scrupolo della compiutezza e dell'esattezza; e a quegli studiosi diffidenti e lontani dalla filosofia, con cui aveva pur avuto a contrastare e ai quali si sentiva congiunto anche per quei contrasti, bene intendendo le ragioni dell'incomprensione e dell'intransigenza ostinata di taluno di essi, egli amava tornare col pensiero, non mai dimentico di quanto a loro doveva, sentendo ancora di appartenere alla loro famiglia.

> Ah come di frequente — scriveva nel 1924 — e come volentieri, torno sulle memorie della « scuola storica » e dei « puri storici », tra i quali vissi negli anni giovanili! Vi torno con melanconia, commemorando dentro di me i maestri e gli amici che non sono piú al mondo, che vorrei ci fossero ancora, coi quali mi piacerebbe conversare come un tempo facevo e scambiare con loro notizie di ricerche e di ritrovamenti. Vi torno con gratitudine, perchè allora appresi molte cose, molti « segreti » di studio, che mi sono stati e mi sono utili. Vi torno con un sorriso ripensando alle ingenue credenze di allora e alle mie ribellioni e alle mie eresie: un sorriso che non è di scherno, perchè sorrido non solo di quelle credenze ma di me che mi ci ribellavo contro, della furia e dei modi con cui mi ribellavo.

Lí era l'origine della sua personalità di studioso, non soltanto dell'erudito, ma anche del filosofo: con quegli

uomini, anche per il loro esempio, si era formato a un costume che rimase per sempre il suo, e bene poteva nel momento medesimo in cui segnava i limiti della scuola da cui proveniva, e definiva il nuovo programma di lavoro destinato a supplirne le lacune, a soddisfare esigenze da quella scuola non soddisfatte o addirittura negate o ignorate, riconoscerne l'apporto essenziale alla cultura italiana, il progresso che col metodo da essi professato era stato compiuto, e presentare l'opera a cui si accingeva con la *Critica* come un'integrazione dell'opera loro e insieme come ritorno a una tradizione piú antica di studi e di pensiero, che tutti presi dal loro compito essi sembravano aver dimenticato.

> Il compilatore di essa (della *Critica*) crede fermamente che uno dei maggiori progressi compiuti in Italia negli ultimi decenni, sia stato l'essersi disciplinato mediante la Università e le altre istituzioni di scuola e di controllo e di informazione, il metodo della ricerca e della documentazione: ed è perciò un convinto fautore di quello che si chiama *metodo storico* o *metodo filologico*. Ma egli crede con altrettanta fermezza che tale metodo non basti a tutte le esigenze del pensiero e occorra perciò promuovere un generale risveglio filosofico e che sotto questo rispetto la critica, la storiografia e la storia della filosofia potranno trarre profitto da un ponderato ritorno a tradizioni di pensiero che furono disgraziatamente interrotte dopo il compimento della rivoluzione italiana, nelle quali rifulgeva l'idea della sintesi spirituale, l'idea dell'*humanitas*.

E quella prima memorabile pagina della *Critica*, ricollegandosi all'ultima dei *Quaderni*, sembra attestare, anche materialmente, una coerenza e una fedeltà che mai non sono venute meno nonostante le apparenze, o meglio nonostante giudizi superficiali e affrettati. Perciò non sappiamo separarlo, nemmeno per la sua « ribellione », da quel mondo che è stato suo, non soltanto nel tempo delle giovanili ricerche d'erudizione: come il Carducci ha portato nel metodo storico il soffio della poesia e fatto sentire nelle austere ricerche l'indefinito fascino delle cose poetiche (« Entrate nelle biblioteche e negli archivi d'Italia... sentirete alla prova come anche quell'aria e

quella solitudine per chi gli frequenta col desiderio puro del conoscere, con l'amore del nome della patria... siano sane e piene di visioni da quanto l'aria e l'orror sacro delle vecchie foreste... »), egli vi ha portato la sua mente filosofica, traendo dalla propria esperienza una piú chiara e precisa nozione dei fini e dei modi della ricerca storica e dando al metodo un piú saldo fondamento che non quel positivismo a cui tacitamente o esplicitamente si appellavano i suoi cultori, o, se si vuole, giustificandolo nell'ambito di un piú vero e autentico positivismo, che prenderà nome, nell'ultima fase del suo pensiero, di storicismo assoluto.

Cosí nel tempo in cui il metodo storico cominciava a rivelare la sua insufficienza e segni di scontento si manifestavano in taluno dei suoi seguaci, egli era in grado di portare quella crisi alla sua piena consapevolezza, e di rivolgersi come altri non avrebbe potuto, ai suoi cultori invitandoli a riflettere sull'opera propria, sui suoi presupposti, sull'effettiva sua portata, e a rivedere quei giudizi o pregiudizi che in essa permanevano sottintesi, facendosi talora espliciti, di un pensiero critico antiquato, a riconoscere la necessità e l'importanza di una considerazione della letteratura diversa da quella che sola essi sembravano ammettere; e la sua parola, anche contrastata e talora fraintesa, non poté non essere ascoltata da quegli studiosi, i quali tutti o riluttanti o perplessi furono indotti a discutere con lui e su di lui, e ad accogliere in parte almeno il suo monito, mentre taluno di essi, piú pensoso e meglio preparato, ne traeva stimolo, anche senza rifarsi direttamente da lui, a un rinnovamento e a un affinamento del suo lavoro. Ma egli poteva pure allora e poi ricordare ai filosofi l'esigenza metodica appresa dai suoi maestri e compagni del metodo storico, di cui era piú ancora che per l'innanzi persuaso, e compiacersi di avere condotto gli studi filosofici col medesimo metodo delle sue ricerche erudite, lamentando che per questa via pochi lo avessero seguito, poiché troppe volte coloro stessi che avevano accolto questo o quel suo concetto preferivano

combinare sistemi senza tener conto di tutto il lavoro anteriore del pensiero, o considerandolo troppo affrettatamente e superficialmente, e mostravano di ritenere geniali scoperte le proprie affermazioni, quasi che quei problemi non avessero tutta una loro lunga e complessa storia. Compiacimento e rammarico che hanno trovato una voce commossa nell'articolo *Rileggendo l'« Aesthetica » del Baumgarten*, importante per sé ma anche per gli spunti affettivi che vi sono disseminati, cosí da farne insieme con un saggio filosofico una pagina particolarmente felice di quella sua autobiografia, che possiamo ricomporre, intorno al *Contributo della critica di me stesso*, con passi tratti da tanti altri suoi scritti.

> Tale è stato — egli scriveva fra l'altro — in alcuni tratti prominenti, il corso dell'Estetica e del pensiero filosofico del Baumgarten a noi, ai concetti che noi possediamo intorno alla filosofia in generale e all'arte in ispeciale e che sono la nostra nuova o moderna Estetica. Ma che cosa è poi questo processo nostro se non per l'appunto un patrimonio, una ricchezza che abbiamo bensí conservata ed accresciuta, e conserviamo e accresciamo, ma che, innanzi tutto, abbiamo ereditata? E si possono conoscere davvero, e nella loro intima virtú, quei concetti e tutte le altre dottrine dell'Estetica moderna, se non si conosce come sono nati, tra quali condizioni e contro quali ostacoli, e come si sono trasformati e limitati e ampliati? Per questo io, dopo avere per mio uso, diffidando delle facili costruzioni che tuttodí sorgevano di teorie del bello e dell'arte, ripigliato il buon metodo di ripercorrere tutta la varia letteratura dell'Estetica prima di riformarne la teoria, procurai con ogni zelo ed industria di richiamare le menti alla storia dell'Estetica; ma in questa parte gli effetti sono stati scarsi. Le mie teorie, certamente, hanno avuto fortuna; le mie parole hanno molto risonato e risuonano ancora molto; ma al mio cenno di guardare indietro, di legare conoscenza e conversazione con la lunga schiera dei pensatori che nelle meditazioni e indagini sull'arte mi hanno preceduto, di amare e venerare quelli che piú aiutarono all'avanzamento delle idee, di seguire con simpatia gli sforzi da altri di essi tentati, se anche non coronati di buon successo; a quel mio cenno nessuno si è voltato, nessuno ha obbedito. Di questa indifferenza non è mia la colpa, perché veramente non ho mai peccato d'ingratitudine verso coloro da cui ho imparato...

Certo piú a suo agio che con qualche filosofo poco storico egli si trovava con letterati o eruditi, anche i piú alieni dalla filosofia, coi quali gli era dato conversare intorno a qualche ricerca sua o altrui; e piú di una volta gli veniva fatto di trarre dalla scarsa filologia di certi filosofi un giudizio sulla consistenza del loro pensiero. Né del tutto lo soddisfaceva negli anni piú maturi lo stato della cultura italiana, che pur di tanto per opera sua sopra tutto aveva ampliato il proprio orizzonte, eppure aveva, a suo credere, alcunché di rozzo e di incompiuto, quasi un « quadro privo di mezze tinte, sfumature e velature », perché alla diffusione delle « idee generali » non si era accompagnato un eguale interesse per i fatti e la preoccupazione di tener viva la memoria del patrimonio acquisito di erudizione e di continuare ad accrescerlo e rinnovarlo; si sarebbe cosí andato estenuando, egli temeva, per mancanza di alimento lo stesso pensiero e ci si sarebbe avviati con l'insistere in un gioco combinatorio di idee sempre piú impoverite verso una vichiana barbarie di riflessione.

> Mi viene malinconia, — scriveva — quando avverto che tante cose che noi ascoltavamo avidamente, ora non si vuol piú saperle o, quando si ode esporle, non sono intese nel loro verso e nel loro spirito... quando noto l'ignoranza che si è formata circa nomi e cose un tempo celebri; quando mi si rivolgono domande che mi scoprono vuoti mentali e culturali dove immaginavo che ci fosse lo stesso pieno e ultrapieno che è in me...

Perché, sappiamo, l'erudizione storica non fu per lui un episodio della sua vita intellettuale sorpassato con gli studi filosofici della maturità, bensí un momento costante della sua varia operosità, non una semplice divagazione o un riposo da studi piú severi, ma un pascolo necessario della sua mente che ad esso tornava per ritemprarsi e vi trovava stimolo a nuove meditazioni. Tutti l'abbiamo conosciuto appassionato ricercatore e illustratore di aneddoti piú o meno importanti (« E poi che cosa significa aneddoto? Tutto può diventare aneddotico nel senso dete-

riore quando è esibito slegato, senza un filo; tutto, anche la storia delle idee e della filosofia. E niente è aneddotico, quando è messo al suo posto e spiegato e serve a spiegare »); tutti dai suoi scritti e dalla sua conversazione abbiamo appreso come quegli aneddoti gli soccorressero opportuni nel discorso a « spiegare » il suo pensiero e compreso cosí meglio il valore di quella ricerca, di quella sua inesausta curiosità, sí che ci parrebbe incompiuta un'immagine del filosofo che lasciasse in ombra l'erudito, e direi anche il suo « amore di possesso del libro materialmente inteso, dell'edizione che un tempo fece testo, del libro raro e curioso, dell'opuscolo a lungo ricercato e che serve a illustrare un particolare recondito ». E il seguace del « metodo » noi ritroviamo nella sua disciplina di lavoro, nello scrupolo dell'informazione compiuta e precisa, nel bisogno di rifarsi costantemente alle fonti, nella diffidenza per ogni giudizio diffuso o comunemente accettato, in quell'amore infine dell'ordine e della regolarità, portato talora, si direbbe, sino alla pedanteria, che gli ha permesso di condurre a compimento tanta mole di opere e di alternare senza la minima traccia di distrazione le piú diverse ricerche. Il che non gli impediva di seguire con attento interesse e di rivendicare e difendere contro le incomprensioni altrui studiosi irregolari e antimetodici, purché nell'opera loro ravvisasse un'impronta di genialità o soltanto di ingegno, spingendosi talvolta per questa via sino a un'indulgenza che poté e può sembrare eccessiva, ma che non era se non la manifestazione estrema di un atteggiamento a lui caratteristico e costante, ispirato certo piú di una volta dal proposito polemico di contrapporre spunti geniali o ingegnosi o anche solo bizzarri ad una mera ed estrinseca pedanteria di accademici o professori, ma anche e piú da un motivo piú profondo, da una simpatia reale per caratteri diversi o addirittura opposti al suo, verso i quali si sentiva attratto per quella stessa diversità. E anche per questa simpatia, come per tanti altri segni, noi riconosciamo la complessità e la grandezza del suo spirito e ci vien fatto di ricordare per lui il pen-

siero di Pascal: « Je n'admire point l'excès d'une vertu... si je ne vois en même temps l'excès de la vertu opposée... On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois, et remplissant tout l'entre-deux ».

Ma non per la *forma mentis* soltanto e per l'avviamento primo che gliene venne agli studi, e il possesso di alcuni « segreti » di lavoro il Croce appartiene alla scuola del metodo storico, bensí, e questo ora particolarmente ci interessa, per l'opera sua e di erudito e di critico con la quale egli venne attuando quello che era stato il programma primo e la cura costante dei maestri e dei cultori del metodo, vale a dire la revisione della storia letteraria italiana, l'esame diretto sulle fonti conosciute e sconosciute del suo patrimonio, l'apprestamento di un nuovo materiale di studio a critici e a lettori, l'accertamento di fatti e di notizie pacificamente accolte e ripetute per una non vagliata tradizione. A questo programma di lavoro egli si indirizzò coi primi studi di natura prevalentemente erudita, ma lo perseguí con ben altro vigore e con piú chiara consapevolezza quando piú decisa si manifestò la sua vocazione filosofica, e alle ricerche erudite si accompagnarono i saggi di critica letteraria; né bene sapremmo distinguere in questa sua opera per il rinnovamento della storia della nostra letteratura quanto all'erudito propriamente spetti e quanto al critico. Certo a buon diritto egli poteva negli anni piú tardi compiacersi di aver adempiuto quel compito che soleva definire come un « rinfrescamento dei quadri della storia letteraria italiana » e scrivere a conclusione della nota che cosí si intitola parole come queste:

> Per la mia parte personale, non pochi vecchi libri italiani ho letti che non erano stati piú letti e spesso non erano neppure catalogati nelle bibliografie, ricercando ora quel che di bello vi si incontra, ora i pensieri e gli spunti di pensieri nuovi, ora anche gli stati d'animo e le tendenze sociali di cui sono indizio e documento; e parecchi scrittori da me indicati e illustrati sono entrati per la prima volta nelle storie letterarie e perfino nei manuali per le scuole.

E della vastità di quell'opera, sia per quanto egli ha fatto che per quanto altri per il suo stimolo e il suo esempio sono stati indotti a fare, si rende conto chiunque volga lo sguardo agli studi di letteratura italiana di questo cinquantennio: anche se egli non fosse stato il filosofo che è stato (ma è possibile pensare all'opera del critico e dell'erudito prescindendo dalla speculazione del filosofo?), egli avrebbe un posto preminente nella storia dei nostri studi. Basti confrontare qual era il materiale su cui lavorava il De Sanctis e quello da lui preso in considerazione; poiché il progresso che con lui si compie non consiste soltanto in un approfondimento di concetti estetici, ma in un ampliamento di orizzonte, nella piú vasta e varia materia fatta oggetto di studio, offertagli dai risultati delle ricerche altrui ma piú spesso frutto di ricerche sue originali. Si pensi a uno studio come *Sensualismo e ingegnosità nella lirica del Seicento*, importante non meno che per le conclusioni, per la varietà dei testi presi in esame, che da sola varrebbe a mostrarci la tendenza del Croce a lavorare su una materia nuova e criticamente, se pur non materialmente, inedita: se il giudizio del De Sanctis sul secentismo è fondato unicamente sul Marino, quello del Croce risulta da letture vastissime di scrittori dal De Sanctis del tutto trascurati e noti, e non tutti, solamente a qualche iniziato, e quel suo studio viene ad essere un invito a proseguire in quelle letture, in quella esplorazione. Lo stesso sarà da dire, a tacer d'altro, per tutti gli studi suoi intorno al Seicento, per la conoscenza del quale egli ha fatto quanto pochi altri studiosi han fatto per un qualsiasi periodo della nostra storia letteraria.

C'è sempre in lui la freschezza dell'indagine nuova, l'ardore dell'esplorazione in campo sconosciuto o poco conosciuto, la volontà non già di capovolgere per spirito di contradizione giudizi vulgati, ma di riprendere da capo, rifacendosi talora a qualche piú antico giudizio, l'esame dei testi, non mai l'amore dell'inedito in quanto tale o l'interesse per questioni di mera curiosità, poiché anche

le ricerche particolari scaturiscono da un piú vasto interesse e i risultati, quali che siano, trovano il loro posto in una visione storica e indirizzano verso nuove indagini, verso nuove valutazioni. Ne sono venute correzioni e precisazioni di tanti particolari, come, per fare tra i molti due esempi che in questo momento mi si presentano, la dimostrazione di certi falsi dello Stigliani, che invita a riesaminare l'autenticità di piú di una pagina dell'*Epistolario* del Marino e ci fa leggere non piú come documenti di un gusto ma come una intelligente parodia, che è una forma di critica, dei versi di rimatori inesistenti e una celebre lettera dell'autore dell'*Adone*, o l'attribuzione a Pier Jacopo Martello dei versi della pretesa rimatrice Teresa Zani, che portano una nuova interessante testimonianza sulla vivace personalità dello scrittore bolognese, illustrata dal Croce in un altro suo articolo; ne sono nati studi biografici, commenti storici e critici, edizioni di autori trascurati o dimenticati, ma sopra tutto un arricchimento della storia della nostra letteratura.

Cosí egli, ispirato non già da un regionalismo critico, se cosí possiamo chiamarlo, ma da una meno ristretta concezione della letteratura nazionale, ha svincolato sé e i lettori dalla soggezione a una prevalente tradizione toscana, alla quale non aveva saputo sottrarsi del tutto nemmeno il De Sanctis e a cui avevano tentato di opporsi, ma in forma piuttosto sentimentale che ragionata, il Settembrini e, col suo piglio polemico e bizzarro, l'erudito stravagante e geniale Imbriani, e liberato dal limbo della letteratura regionale opere che, fossero o no in dialetto, vi erano state relegate e come tali abbandonate di solito a studiosi locali o a cultori di studi folcloristici e che per lui sono entrate a far parte integrante della nostra storia letteraria, che ormai non ne potrebbe prescindere, prima fra tutte quella del Basile, da lui anche materialmente riportato nell'ambito della comune cultura con una amorosa traduzione. E un altro campo egli ha aperto, o riaperto, agli studi, quello della storia della critica, del tutto

o quasi trascurato col venir meno dell'interesse per quella materia nel tempo della sua giovinezza, illustrando questioni e dibattiti di cui non piú o male s'intendeva l'importanza e rimettendo in onore autori e scritti dimenticati e facendo sentire la varietà e la complessità di una storia che si presentava prima cosí grigia e uniforme e che nella stessa sua *Estetica* appare, in confronto con gli studi suoi posteriori, troppo sommaria e negativa: valga come esempio per tutte le pagine sue su questo argomento, quel capitolo sul pensiero estetico e la critica nella *Storia dell'età barocca*, mirabile altrettanto per i concetti informatori della trattazione e i singoli giudizi che per la ricchezza e la varietà e la novità del materiale studiato. Parimenti esemplare è tutta la *Storia della storiografia italiana nel secolo XIX*, che da sola basterebbe a mostrarci come gli interessi speculativi, lungi dal distrarlo dal lavoro di ricercatore e di erudito, portino il Croce alla ricerca e alla scoperta o, in ogni caso, ad un nuovo esame di una vasta regione della cultura, con la copia che ci offre di saggi e di testimonianze di storici maggiori e minori del secolo passato, desunti da libri, da articoli, da recensioni che spesso da tempo piú non si leggevano o si leggevano con animo distratto e frettoloso.

Ma già prima e piú esplicitamente egli aveva invitato i letterati a rivolgere la loro attenzione non soltanto alle opere tradizionalmente considerate come letterarie, lamentando « l'angustia dei criteri tradizionali pei quali i versi e le prose di Luigi Alamanni, di Bernardino Baldi, di Vincenzo Borghini, di Giambattista Zappi e signora (versi e prose, sia detto tra parentesi, che egli ha pure in seguito preso in esame, e spesso con simpatia) si stimavano appartenere alla storia della poesia e della letteratura italiana, e i versi e le prose di un Giordano Bruno, no »: e a quell'esortazione si era accompagnata l'opera, proseguita poi per tutta la sua vita, di illustrazione critica e filologica di tanta parte di questa letteratura estranea agli interessi dei puri letterati e che per il suo esempio e mercè i sussidi apprestati da lui e da chi con lui ha lavo-

rato ha preso una parte sempre piú cospicua nei nostri studi e nella nostra cultura. Tutti sanno quanto insieme a Fausto Nicolini, il cui nome non potremmo dissociare dal suo e che col suo ci piace qui ricordare, egli ha fatto per la migliore conoscenza degli scritti, della vita, della fortuna del Vico; e col Vico, che ci è dato studiare oggi con tanti maggiori e migliori sussidi che non nel passato, e col De Sanctis, di cui egli non soltanto ha sviluppato il pensiero, ma che uomo, critico, politico, ha per cosí dire riportato fra noi con tanti contributi di studio e con l'edizione di scritti editi e inediti, sarebbero da menzionare filosofi, moralisti, politici, maggiori e minori, dal Quattrocento all'Ottocento, che per opera sua, anche quando non erano del tutto o pressochè ignoti, sono usciti dalla cerchia degli specialisti e considerati anch'essi come voci di quell'*humanitas*, di cui si parlava nella prefazione della *Critica*, e perciò, e per l'intrinseco valore letterario di piú d'una delle loro pagine, appartenenti a buon diritto alla storia della nostra letteratura. Quest'opera di ampliamento e di arricchimento dei quadri della letteratura nazionale ha avuto, come è noto, la sua manifestazione piú evidente, conclusione insieme e premessa a nuovo lavoro, in quel programma da lui delineato della collana laterziana degli *Scrittori d'Italia*, la quale avrebbe dovuto, si diceva, comprendere « in gran numero » accanto alle opere dei grandi e dei minori riconosciute classiche « le opere storiche, geografiche, critiche, e gli epistolari fin qui di solito ignorati o negletti, se non eran dei sommi consacrati già dalla tradizione alla ricerca e allo studio dei moderni »; e la novità era avvertita nello scritto famoso *Per un catalogo* da Renato Serra, ammirato e a un tempo perplesso e timoroso che nella nuova cultura che si veniva affermando non si smarrissero e trascurassero alcuni valori, propri di una tradizione letteraria che aveva avuto nel Carducci l'ultimo grande propugnatore e maestro. Ma non era anche in quel programma, a cui diedero del resto, col consiglio e col consenso come poi con la cura di volumi della collana, la loro collaborazione parecchi fra coloro che

si consideravano rappresentanti del metodo storico, un'attuazione dei propositi della scuola « storica » o « filologica »?

Sempre nell'opera sua vediamo come il Croce accolga o riprenda quei propositi: anche negli studi della cosidetta letteratura comparata, della quale pure egli contestò la legittimità come disciplina a sé stante, ma che non cessò per questo di coltivare dalle giovanili ricerche sul soggiorno napoletano del Goethe a quelle sulla « Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza » o sull'« elemento italiano nella società europea del settecento » o sulla « cultura germanica in Italia nell'età del Risorgimento », non certo con l'ambizione che era stata forse di taluno fra quelli che nel clima positivistico avevano concepito e designato con tal nome quella scienza o quel ramo di scienza, pensando di poter fare nella storia letteraria alcunché di analogo alla storia comparata delle lingue (in questo come in ogni altro caso la sua polemica non si dirigeva contro il « metodo », bensí contro il positivismo naturalistico su cui pretendevano fondarsi i cultori del metodo), ma per l'esigenza che sentiva legittima sotto le speciose giustificazioni della pretesa nuova disciplina, il bisogno di guardare a una sfera piú vasta, l'interesse per ogni incontro di uomini, di nazioni, di culture. Perciò gli studi sopra ricordati e gli altri parecchi che si potrebbero ricordare su consimili argomenti non rimangono isolati come contributi di uno « specialista », ma rientrano nel complesso dell'opera sua di storico, che ha fatto sentire il respiro ampio di una cultura e di un gusto, non mai chiusi entro i limiti di una nazione, e la necessità di conoscere, anche per intendere meglio le cose nostre, la letteratura, il pensiero, la vita sociale e politica degli altri popoli. Cosí anche per questo rispetto l'insegnamento della scuola, che era stata ed era la sua, era da lui non rinnegato, ma sviluppato e rinvigorito: ed egli si faceva uno dei piú validi propugnatori dello studio delle letterature straniere, che nel nostro secolo ha tanto contribuito ad ampliare la nostra cultura, non senza benefici effetti sugli studi di letteratura italiana.

Un campo solo nella storia letteraria egli sembra avere trascurato, o certo meno curato di ogni altro, quello delle « origini », sia perché nell'interesse per quell'età e per quei problemi avvertisse un motivo romantico, che fu sempre estraneo al suo spirito, sia per una ragione ovvia di distribuzione del lavoro che lo aveva portato, secondo gli insegnamenti dei maestri della scuola, a non occuparsi di soggetti, intorno ai quali altri già proficuamente lavorava, e a scegliere un campo suo proprio di studio, che di ricerca in ricerca egli andò poi sempre ampliando, ma senza venir meno alle sue prime simpatie; cosicché per questa parte egli poté contribuire al rinnovamento e all'affinamento degli studi intorno a quel periodo piuttosto indirettamente, con la sua concezione della poesia e della storia e con l'esempio del lavoro suo su altri argomenti, che con ricerche sue proprie. E sarà pure da osservare che della « scuola storica » egli svolse di preferenza la lezione « storica », anziché quella piú strettamente « filologica », e lasciò ad altri i problemi di critica testuale.

Ma l'indirizzo primo della scuola e l'abito di studioso che sotto quella disciplina si era fatto, ci sembra di riconoscere proprio là dove dalla scuola il Croce parve piú decisamente allontanarsi col proporre come programma di lavoro per sè e per i collaboratori della *Critica* lo studio della letteratura e della cultura in Italia negli ultimi cinquant'anni: era infatti in quel proposito il medesimo desiderio di lavorare su una materia criticamente nuova, il medesimo coraggio nel cimentarvisi, e insieme l'esigenza di sistemare storicamente quanto era ancora lasciato alle impressioni dei lettori o alle polemiche dei letterati. Certo i saggi sulla letteratura della nuova Italia miravano a far sentire piú vivamente col trattare di opere recenti e tuttora variamente discusse, la necessità di una critica consapevole dei suoi fondamenti teorici e delle difficoltà che le si presentano come degli errori in cui può incorrere: ma al di là di questo fine didascalico e polemico, che tutti sanno come fosse felicemente raggiunto (quanto fervore di discussioni suscitò al suo apparire ognuno, si può

dire, di quei saggi!), vi era la volontà disinteressata di comprendere, di rendersi conto di quel che erano state, nelle varie voci e nelle diverse tendenze la poesia e la cultura dell'Italia dopo la conseguita unità. E se non di erudizione sembra si debba parlare per questi saggi, ma di critica, anzi, come si suol dire, di critica militante, nemmeno qui sapremmo distinguere nell'opera sua l'erudizione dalla critica: di fatto, mercé il suo lavoro, era acquisita una nuova « provincia » alla storia della letteratura italiana, e preparato il lavoro altrui e di critica e di edizioni e di indagini biografiche, che si è compiuto di poi, molto e buono, intorno agli scrittori dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento, con la stessa serietà e lo stesso impegno, con cui altri attendeva allo studio della letteratura dei primi secoli.

***

Mal s'intende la critica del Croce, se si trascura il lavoro non mai intermesso dell'erudito, che lo ha posto di fronte ad una cosí varia messe di documenti, di letteratura e di umanità. Vi è in quel lavoro il precedente della sua critica per l'avviamento metodico e piú ancora per l'esperienza umana che esso rappresenta: perché le ricerche del Croce muovono sí da una scuola, ma prima e sopra tutto da un interesse piú intimo, che può essere la carità del natío loco o la piú vasta *charitas generis humani*, certo da un bisogno di incontrarsi con ogni aspetto dell'umanità, cosí che la sua erudizione si risolve tutta, si può dire, in una esperienza di vita. In questi incontri si è venuto temprando e rivelando il suo senso storico ed anche direi il suo gusto letterario, e provata quella sua caratteristica moralità, che sa conciliare una fondamentale austerità etica con una comprensione cosí aperta degli uomini, anche i piú lontani da lui, e gli permette, ad es., di studiare e intendere con simpatia cosí « una famiglia di patrioti » del Risorgimento come « un prelato e una cantante » del

secolo XVIII, la devota regina Maria Cristina e il principe napoletano del Cinquecento che per la sua nuova fede calvinistica abbandona la famiglia e la patria, e persino figure che altro interesse non offrono se non per qualche bizzarria o singolarità e sulle quali pure egli non disdegna di soffermarsi talora amabilmente ricordandone casi, detti, manie in pagine di gusto bozzettistico e narrativo.

È questo il terreno da cui rampolla la critica del Croce il quale da quell'esperienza dei vizi umani e del valore è avviato e fatto meglio disposto a comprendere le diverse voci della poesia, e a un tempo trova nella poesia lume e guida all'intendimento di tanti aspetti, fatti, caratteri della vita umana: né sempre è dato separare materialmente scritti di critica e scritti di erudizione, se in molti di questi ultimi si trovano penetranti giudizi di opere poetiche o di fenomeni letterari e se talora si accompagnano, come nella conferenza sulla novella di Andreuccio da Perugia, la ricerca particolarissima e l'interpretazione di un poeta e della sua opera. Ma se pur non palese o esplicito non è quel lavoro presupposto vicino o lontano anche degli scritti piú esclusivamente e rigorosamente critici? Ce ne possiamo talvolta scordare, perchè egli ha posto sin dagli inizi cosí fortemente l'accento sul diverso carattere dei due ordini di ricerche, e sottolineato nella teoria e nell'esercizio della critica letteraria il fine e il metodo peculiare a ciascuna di esse, mosso da quello che sentiva essere il compito suo di far presente agli studiosi la necessità di una chiarificazione preliminare di concetti, e intento sempre a dissipare confusioni ed equivoci, a insegnare a veder chiaro e per veder chiaro a distinguere. Non dimentichiamo però, per quell'insistenza sulla necessaria distinzione, per il rilievo dato al carattere proprio dello studio intorno alla poesia e quindi all'esclusione di ogni quesito ad esso non pertinente, quello che è, prima ancora che principio fondamentale della sua filosofia, motivo profondo della sua personalità di uomo e di studioso, voglio dire la circolarità dello spirito, non

già soluzione di comodo alle antinomie che si presentano nel corso del suo filosofare, ma traduzione in termini filosofici della sua esperienza costante: canone da tener sempre presente per renderci conto, al di là di affermazioni polemiche, del processo effettivo della sua mente, come del suo pensiero riposto, correggendo se occorre, o compiendo, Croce con Croce. Anche nelle questioni che ci interessano, come quella delle relazioni fra indagine erudita e giudizio della poesia, e, si può aggiungere, fra filologia e critica, fra tecnica e arte, fra struttura e poesia: ne trarremo la soluzione piú conforme allo spirito del Croce e, quel che piú importa, il senso di una realtà piú complessa e che esige per essere intesa un vario e diverso lavoro, e con esso il monito a non accogliere parzialmente ma nella sua interezza la lezione del Croce, a non interpretarla secondo l'ozio, come a rifiutarne ogni altra da cui in diverso modo la naturale tendenza all'ozio, e quella, ad essa spesso congiunta, alla vanità, sia lusingata e incoraggiata. Se poi taluno, seguace o avversario, ritenesse che la critica consista per il Croce in una disquisizione intorno a formule (anche queste vi sono nell'opera sua e adempiono uno specifico ufficio, ma non sono tutta la sua critica e stanno a concludere tutto un piú ampio e complesso studio) bene egli potrebbe a quegli amici ed obiettanti rispondere: « Io non sono crociano », e del resto piú di una volta egli ha rinunciato a quella ricerca di una formula definitoria e si è appagato di render conto delle proprie letture con citazioni, con illustrazioni anche biografiche, con osservazioni che sembrano dettate da un semplice buon senso e lontane come sono da propositi di quintessenzialità critica si rivelano talora piú appropriate che non giudizi piú raffinati e sottili.

Perché anteriore a ogni raziocinio, anteriore alle preoccupazioni teoriche, è nel Croce l'interesse per la poesia, non secondario o subordinato all'interesse filosofico: sappiamo come dalla consuetudine non mai venuta meno con l'opera di poeti e letterati egli ritraesse esempi cosí vari e copiosi nel suo discorso, compiacendosi di ritrovare nelle piú

eccelse creazioni dei maggiori poeti come in episodi o frammenti di minori, anzi in quelle che diremmo stille di poesia, racchiuse in un motto, in un proverbio, in un aneddoto, la testimonianza schietta e immediata, e perciò piú facilmente accessibile, di quella che ci è offerta dagli scritti dei filosofi, della vita nel suo travaglio e nei suoi drammi, nel suo pianto e nel suo sorriso. Chi vorrà negargli senso e gusto della poesia, come fu uso un tempo, quando la simpatia sua per il Gaeta parve un segno di sordità poetica? Nemmeno la sua diffidenza verso certe forme d'arte e le condanne sommarie che egli talora ne ha dato, possono valere a persuaderci del contrario: ogni gusto per quanto comprensivo, come era quello del Croce, non può non avere dei limiti.

E non può, s'intende, non essersi formata nell'ambito e per lo stimolo di una particolare poesia o atmosfera poetica, e pur ampliandosi e affinandosi non serbare il segno di quella prima educazione. Così è per il Croce, che al gusto e all'amore della poesia è stato avviato, come è noto, da Giosuè Carducci: dal Carducci nel suo duplice aspetto di poeta omerida e rievocatore di antica grandezza, e il Carducci poeta artefice, letterato finissimo, pensoso delle questioni di forma poetica, delle tradizioni di lingua e di stile. All'uno e all'altro egli renderà omaggio associandone nella dedica del libro sulla *Poesia* il nome a quello del De Sanctis — « due maestri che per diverse vie e con diversi modi concorsero a formare negli italiani una piú schietta e severa coscienza di quel che è la poesia »; — ma prima che in quell'opera, nella quale col teorizzamento della letteratura si conciliano esigenze classiche ed esigenze romantiche, l'insegnamento del Carducci poeta e letterato e l'insegnamento del De Sanctis critico ed esteta, l'omaggio, esplicito o sottinteso, al poeta della sua giovinezza e in particolare al maestro di disciplina artistica, noi avvertiamo in piú delle sue pagine, nella prefazione, per esempio, ai saggi del carducciano Borgognoni, da lui raccolti sotto il titolo significativo di *Disciplina e spontaneità nell'arte*, nella quale il riconoscimento del

valore dell'ideale letterario che fu di tanti uomini della sua terra, si accompagna a un ricordo commosso, di sapore quasi carducciano, della carducciana Romagna, « dove, egli scrive, non mai mi accade di recarmi e aggirarmi per le sue città e per le sue campagne e favellare coi suoi uomini, che io non mi senta come avvolto dalla piú italiana storia trecentesca e quattrocentesca e da un'aura di poesia dantesca e ariostea »; o nella prefazione ai *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento* (anche questo titolo è suo), dell'amico De Lollis, la cui importanza egli addita nella « restaurazione del valore che spetta alla tradizione nella storia della poesia », nella « impossibilità di spezzarla o di saltarvi sopra », nella « necessità di conservarla sempre, innovando sempre ». « La poesia, egli continua, e con lei tutta la vita dello spirito, è come un coro che si prosegue nei secoli, e la nuova voce non può risonarvi come nuova se non ascoltando e accogliendo in sè le precedenti, e rispondendo ad esse e ripigliando da esse il canto e continuandolo a suo e insieme a lor modo ». Il Carducci non avrebbe scritto questa pagina, ma certo l'avrebbe approvata, come, per scendere a questioni particolari, avrebbe riconosciuto ancora l'efficacia del suo insegnamento e di certe sue affermazioni nella rivendicazione che il Croce ha fatto del valore positivo dell'Arcadia e dell'ufficio che essa adempì nella storia della letteratura e del costume.

Perciò le pagine sopra ricordate di Renato Serra, acute come sono, non ci sembrano attestare piú che lo stato d'animo dello scrittore, o, se si vuole, un momento particolare della nostra cultura, quando maggiormente risaltava il contrasto fra i due maestri e le loro scuole: chi proveniva dalla scuola del Carducci e dal Carducci era stato iniziato al culto delle umane lettere, non poteva non provare un certo disorientamento di fronte all'educazione così differente del Croce, al nuovo indirizzo da lui promosso degli studi, ma facile oggi è a noi riconoscere come la lezione del Carducci sia stata accolta e sviluppata proprio dal pensatore napoletano che viveva in una sfera

culturale così diversa da quella del professore poeta di Bologna, così come da lui, il ribelle del metodo storico, è stata proseguita l'opera dei maestri del metodo. Certo mentre apriva l'animo alla voce del Carducci poeta e faceva propri piú d'uno dei motivi del letterato, il Croce desanctisiano e napoletano e studioso di filosofia era portato a dar meno ascolto a quanto nel Carducci era di magniloquenza e talora, se è permessa la parola, di retorica, a respingere certe sue negazioni aprioristiche, a temperarne la lezione con altra e diversa, la lezione del naturalismo europeo o del verismo italiano, un'esperienza rimasta ignota o sdegnosamente rifiutata dal Carducci vate e professore. Non è senza significato che nella prima annata della *Critica* compaiano (a prescindere dai saggi sul De Amicis e sul Fogazzaro, autori per diversi rispetti popolari e perciò in certo senso temi obbligati per il Croce « critico militante »), dopo il saggio iniziale sul Carducci, quello sul Verga, sul Di Giacomo, sulla Serao: fra la carducciana poesia della storia e l'apertura umana del naturalismo si è formato il gusto del Croce, si è provata la sua attitudine a conciliare in sè e a intendere diverse esperienze d'arte — e saranno da ricordare con quegli scrittori italiani altri, stranieri, come il Maupassant e, al di là del naturalismo, l'Ibsen poeta assai caro al nostro filosofo, che a lui dedicherà uno fra i saggi suoi piú felici su poeti stranieri. Estraneo invece, come è noto, egli è rimasto al gusto decadentistico, e piú d'uno dei suoi giudizi su quei poeti e su quanti, piú recenti, ad essi per piú vie si rifanno, risente di questa mancata adesione iniziale, e può per questo lasciarci perplessi, anche se non possiamo non tener conto degli aspetti negativi da lui così fortemente e talora esclusivamente messi in rilievo nella personalità e nell'opera loro. È certo chi muove da altra esperienza artistica che il suo gusto non soggiaccia ad altre e forse piú gravi limitazioni? Anche i meno benevoli del resto, o i piú diffidenti verso la critica del Croce han finito per accettare molti dei suoi giudizi, divenuti da controversi spesso pacifici ormai e quasi

ovvii, o han sentito di non poter sottrarsi dall'affrontare quei giudizi crociani per discuterne e cercare di averne ragione.

Ma l'autenticità del gusto crociano e i suoi caratteri peculiari si manifestano piú palesemente e piú compiutamente nella sua critica della letteratura del Rinascimento: e qui per il confronto col suo grande maestro, il De Sanctis, meglio ci è dato misurare il progresso che con lui si attua nella critica. Perchè le correzioni sostanziali da lui portate alla storia desanctisiana si ritrovano appunto nella interpretazione dei poeti del Rinascimento dall'autunno del medioevo » o dagli albori del Trecento sino alla sua dissoluzione nel barocco: così da lui ha preso l'avvio una nuova valutazione e un nuovo studio del Boccaccio con il riconoscimento, non piú impacciato da prevenzioni risorgimentali e romantiche, della sua umanità come delle ragioni del suo stile; e non a caso il suo saggio piú caratteristico, quello a cui non possono non rifarsi gli studiosi tutti della sua critica, anche coloro che la avversano, è il saggio sull'Ariosto, un Ariosto liberato dalle formule dell'arte per l'arte o dell'ironia come dalle censure per una pretesa limitatezza o amoralità, e inteso nella sua sostanza umana, nel suo intimo cuore con una simpatia così piena, con un'adesione così intera quale non aveva potuto essere del De Sanctis; e nel saggio ariostesco acquistano accanto al maggiore poeta una loro fisionomia originale il Pulci e il Boiardo, mentre in altre pagine si delinea un ritratto del Tasso non piú romanticamente scisso fra le intenzioni e l'opera, ma simpaticamente sentito nella serietà appassionata dell'animo e della poesia. E accanto ai maggiori e ai piú noti i minori o gli oscuri trovano nelle sue pagine, del libro *Poesia popolare e poesia d'arte*, che con la *Storia dell'età barocca* è il capolavoro del Croce storico letterario, e dei tre volumi *Poeti e scrittori del pieno e tardo rinascimento*, che ne sono come una vasta e ricca appendice, la parola chiarificatrice, che li illumina nel loro quale si sia valore, correggendo pregiudizi o schemi storiografici ormai vieti e sempre riuscendo a dare il senso di una realtà

tanto piú complessa e piú varia di quella che dopo il lavoro dei critici del passato si era codificata nei manuali di storia letteraria. Il Croce potrà senza prevenzioni per una mancata poesia drammatica italiana intendere il semplice discorso delle sacre rappresentazioni; e sopra tutto rendere giustizia, prima ancora di averne dato una giustificazione teorica, alla « letteratura », che nel Rinascimento ebbe una delle sue grandi età, e liberando la critica da pregiudizi romantici che nel canone dell'imitazione vedevano il segno di una fatale inferiorità e riconoscere il valore positivo e l'importanza storica dell'imitazione del teatro antico o di quel petrarchismo che un illustre maestro della scuola storica era giunto a definire una malattia della letteratura italiana ed anche nell'eccelso lavoro tecnico del Casa « l'ombra della grande poesia ». Anche l'opera di Dante si direbbe sia stata letta dal Croce nello spirito di quella civiltà artistica che gli era singolarmente congeniale, così da far osservare a taluno che egli nella sua analisi del poema tenderebbe a convertire la *Commedia* in un altro *Orlando furioso*. Ma fondamentale acquisizione alla critica rimane la pur discussa distinzione di struttura e poesia, che non è del resto arbitraria ma ha la sua giustificazione storica nella coscienza poetica di Dante e dell'età sua e a cui vano sarebbe contrapporre un indiscriminato unitarismo mentre sarà se mai da approfondire rilevando la costante connessione e implicazione dei due elementi dal Croce affermata ma per lo piú trascurata nell'esame della *Commedia*.

***

Non vi è, si può dire, giudizio del Croce su scrittore grande o minore, italiano o straniero, che non sia stato discusso o talora anche vivacemente contrastato: ma fra le obiezioni a lui rivolte mi sembra ora opportuno rilevarne due, fondamentali e opposte, che contro il metodo e il carattere della sua critica si sono fatte sentire costan-

temente per tutto il corso del suo lavoro, e non cessano di ripresentarsi, in nome l'una di una critica piú decisamente ed esclusivamente intesa a spiegare la poesia in se stessa, il suo linguaggio, il suo stile, in nome l'altra di uno studio che la poesia consideri come espressione della società, secondo l'insegnamento romantico, di cui il Croce avrebbe fatto incautamente getto, propugnando con la teoria e con l'esempio lo studio monografico, individualizzante dei poeti e delle opere di poesia. A queste opposte obiezioni, che qualcuno si meraviglierà siano mosse talora dalle medesime persone e nella medesima pagina, si potrebbe rispondere che esse si elidono a vicenda e nella loro unilateralità vengono a giustificare l'opera del Croce, il quale ricorda agli uni l'impossibilità di intendere la poesia indipendentemente dalla vita che in essa si esprime, agli altri il suo valore peculiare, unico, che esige uno studio a lui proprio e rischia di essere trascurato o disconosciuto in una storia che persegua altri valori. Esse hanno ciononostante una loro ragion d'essere, in quanto derivano da esigenze ineliminabili e son perciò destinate a ripresentarsi non tanto contro il Croce, quanto come monito e stimolo a chiunque imprenda a far opera di critico, poichè, unilaterali come sono, valgono a correggere l'opposta unilateralità, a mettere in guardia il critico contro gli errori in cui può incorrere, a fargli presente la necessità, da una parte, di un'adesione sempre piú stretta al testo poetico mercè strumenti appropriati, e dall'altra la complessità della storia tutta, dalla quale lo studioso di poesia non si può astrarre; valgono sopra tutto, direi, contro chi presuma fermarsi in qualcuna delle forme che la critica nel Croce assume, considerandole come modello unico, immutabile.

Il che sarebbe poi in contrasto con quanto il Croce ci ha insegnato col suo esempio. Certo ognuno dei procedimenti da lui seguiti nella sua critica e ai quali egli per vigore di pensiero e per giusta esigenza polemica ha dato di volta in volta un forte rilievo, risponde a una ragione intrinseca oltreché all'opportunità del momento e ha gio-

vato all'educazione mentale dei lettori e degli studiosi. Insistendo sulla concezione della critica come discussione coi critici precedenti, egli ha mostrato la storicità di ogni ricerca e contrapposto a pretese di genialità ispirata la disciplina di uno studio consapevole del proprio limite; con la formula di poesia e non poesia ha fatto valere l'esigenza inderogabile di una discriminazione di valori, indicando quel che resta per ogni critico il suo « *Hic Rhodus hic salta* »; col proporsi, come ha fatto in tanti saggi, una definizione del motivo dominante di un poeta o di un'opera, ha insegnato ad abbracciare con uno sguardo comprensivo le opere di poesia e le figure dei poeti, adeguando con la sintesi del pensiero la coerenza di un'opera d'arte e di una personalità artistica. Ma non è detto che quei motivi, pur sempre validi, debbano manifestarsi soltanto attraverso modi critici conformi al temperamento del Croce e alle condizioni della cultura proprie del momento in cui egli scriveva e che lo hanno indotto a dar loro un particolare risalto; né che accanto a quei motivi altri non possano farsi valere. Chi altrimenti pensasse, e dai saggi crociani pretendesse ricavare delle norme fisse da seguire nell'opera propria, facilmente verrebbe a tradire l'insegnamento del maestro, ripetendo delle formule impoverite da quel che ne costituiva l'intima vita: così è avvenuto a chi inteso a discutere le interpretazioni critiche di un poeta si è perduto in disquisizioni dialettiche allontanandosi dalla poesia, o a chi, ossequente alla formula di poesia e non poesia, ha ridotto il suo lavoro a un puntuale e inerte sceveramento dei momenti poetici e dei momenti impoetici di un'opera, o a quanti perseguendo la definizione sintetica di un poema o di un poeta, hanno convertito la critica in una tipologia di sentimenti o di « idee », nella quale poco resta dell'opera d'arte nella sua concreta vita, nella sua storica significazione.

Ma ben altro è l'insegnamento del Croce, il quale in un passo suggestivo ha ricordato come « la critica non consista nel dare conformemente a un'esagerata teoria romantica, un equivalente estetico o logico-estetico dell'opera

criticata, sì invece nelle molte e varie *quaestiones* che sorgono intorno a un'opera, tutte rivolte al fine di farla meglio intendere e sentire », vale a dire che innumeri sono i modi di approccio a un'opera d'arte, tutti legittimi e che perciò nessuna forma di critica può pretendere di esaurire ogni ricerca intorno a un poeta o presentarsi come l'unica ed esclusiva. Non a segnare agli studiosi della letteratura vie obbligate, a costringerli entro modi e schemi fissi di lavoro egli ha inteso, bensì a liberarli dalle strettture in cui potevano trovarsi, ad aprir loro nuove prospettive che permettessero una comprensione piú viva e immediata della poesia in qualche suo aspetto, a suggerire anche la possibilità di considerazioni nuove e diverse da quelle a lui consuete.

Perciò egli ha così a lungo polemizzato contro la dottrina dei generi letterari che s'interpongono fra i lettori e la creatura poetica, sempre di tanto piú ricca di ogni formula generica, con una polemica spesso fraintesa dai suoi avversari ed anche da taluno dei suoi seguaci e che non mirava già a negare il momento della classificazione ineliminabile nella critica, o le tradizioni di stile e di cultura che un poeta accoglie nell'opera sua, ma a far sì che elementi parziali e classificazioni necessarie ma pur sempre provvisorie e approssimative non usurpassero il luogo dell'unica amplissima categoria estetica, a impedire in una parola che l'aggettivo si sostituisse al sostantivo, a riportare l'opera poetica dai prefissati paradigmi del giudizio nell'ambito dell'universale poesia, non mai stanco di mettere in luce e di correggere errori che da siffatta limitazione provenivano e in cui poteva incorrere anche un De Sanctis, perplesso dinanzi alla geniale *Mandragola*, per tanta sua parte così poco comica, e perciò, a suo giudizio, opera piuttosto di critico e di ritrattista che di poeta.

> Ma è invece il proprio stato d'animo del Machiavelli, il suo veder profondo e pure angusto, e il suo limitato e tormentato sentire doloroso, da cui vien fuori il singolare suo tono di poesia. E forse il De Sanctis, nel giudicare come giudicò, si

lasciò guidare, senza avvedersene dall'idea (tanto è difficile estirpare dalle ime radici il pregiudizio dei generi) che la commedia debba essere lieve, ilare e giocosa: ma, e se poi la *Mandragola* avesse della tragedia?

Parimenti non già per rinnegare, ma per svolgere l'insegnamento della critica romantica, egli ha insistito sull'opportunità di liberare le personalità dei poeti dalla forzata concatenazione dell'una all'altra, e dalla loro subordinazione ad un processo storico che le trascende, per meglio intenderle nella loro vita individua, in quel *quid* loro proprio che soltanto in quella considerazione può avere adeguato rilievo. Nemmeno il ritratto però o la monografia dei singoli poeti sono stati per lui piú che uno strumento, uno degli strumenti di indagine non già la forma ultima e definitiva della critica: al di là del ritratto, che pure implica tutta la storia dalla quale emerge l'individuo, e che deve a quella storia richiamarsi, permane, materia di altro e diverso studio, la varia tradizione di gusto e di poesia e la società che è del poeta e che ne accoglie la voce; e il ritratto stesso e la storia dello sviluppo di una personalità artistica si rivelano talora insufficienti a porre in giusta luce opere singole di un medesimo poeta, che non piú considerate in funzione di quello svolgimento, delle opere che precedono e delle opere che seguono, ma studiate in se stesse ci permettono di riconoscerne meglio il carattere peculiare e l'originale valore. Anzi giova talora abbandonare l'opera intera per il singolo episodio e per la singola pagina, e il Croce è stato maestro di queste letture, che mentre scomponevano e sembravano distruggere l'unità di complesse opere d'arte, quali il *Faust*, ne rivelavano la grande ricchezza e varietà di toni poetici. Per questa via si può giungere pure ad una analisi ancora piú minuta, a quello studio della lingua e dello stile che sta a cuore a taluni e che a torto è sembrato che il Croce negasse, e negava in effetto e a ragione ove esso si ponga come fine ultimo o solo legittimo della critica letteraria.

Sempre la lezione del Croce è una lezione di libertà, un invito a non convertire in precetti quel che è stato

libero moto di pensiero; e particolarmente nella questione che ci interessa un invito a una critica piú articolata, conforme alla molteplicità degli aspetti di un'opera poetica, ad una critica che sappia discendere sino al particolare piú minuto e risalire dal particolare fino ad una piú comprensiva visione: una critica nella quale, senza sacrificare l'una all'altra, sia fatto sentire il nesso fra le due storie letterarie da lui distinte, della poesia in sè stessa e della poesia come espressione della società, due storie che egli si è compiaciuto di aver dato, « entrambe energiche e ricche », « in luogo di una sola e confusa e intimamente povera », e sia superata quella frattura che talora sembra di scorgere fra di esse, senza per questo ritornare ad una mitica romantica indistinzione. Nè sembra che a tal fine si debbano ripudiare i principi, che sono stati suoi, se per lui in ogni atto, in ogni momento è presente tutta la storia, se la distinzione si compie nell'unità, se la singola categoria implica il sistema di tutte le categorie; se sopra tutto al di sotto di quei principi si avverte lo spirito informatore di tutta l'opera sua, la costante molteplicità dei suoi interessi.

Ma non è qui il luogo di discutere della critica o del pensiero del Croce, nè degli sviluppi che se ne possono trarre: nè altro si è voluto in queste pagine se non ricordare l'insegnamento che dall'opera sua scaturisce, avverso ad ogni dogmatismo, l'apertura che ci offre di nuove prospettive, l'avviamento a nuovo lavoro. Un insegnamento a tutti offerto dalle sue pagine e che avverrà forse si dimostri piú fecondo nell'opera di taluno che soltanto dai libri lo ha attinto e a cui sarà concesso darne un piú distaccato giudizio, ma che noi non sappiamo disgiungere dalla sua persona, quale abbiamo conosciuta, e che ancora risuona in noi con l'accento della sua parola e si accompagna a tanti ricordi. Certo non esiste un Croce diverso da quello dei suoi libri (se mai scrittore risolse nella pagina tutti gli spunti di pensiero e di affetto, egli fu uno di quelli, nè si potrebbe pensare a un Croce inedito, e tanto meno esoterico): eppure sentiamo oggi piú che per

l'innanzi quel che dalla sua presenza, dal suo esempio quella sua lezione acquistava, e della sua presenza e del suo esempio ed anche della sua critica, e fosse pure una critica severa, all'opera nostra, proviamo tuttora vivo e non ancora placato il rimpianto. Sopra tutto ci sta nella memoria quella sua consuetudine di accogliere chiunque gli si presentasse, non dico con affabilità e cortesia, che pur gli erano proprie, ma con una così pronta partecipazione a quelli che potevano essere gli interessi del suo interlocutore, da togliergli subito ogni soggezione, facendogli sentire, per quanto modesto egli fosse, di non essere estraneo del tutto alla cerchia dei suoi pensieri, dei suoi studi, delle sue preoccupazioni. Non era in quel suo caratteristico atteggiamento una signorile condiscendenza, bensì una manifestazione spontanea della sua natura, un interesse reale per quell'apporto, fosse piccolo o grande, che il suo interlocutore recava o era in grado di recare a un'opera comune. Forse taluno ne avrà tratto ragione per invanire: a torto, perché ben altra era la lezione, che da ogni colloquio col Croce si ricavava, una lezione di modestia per l'esempio che egli offriva nel mettere da parte così completamente la propria persona per volgere l'animo e la mente all'opera che sola importava e doveva importare, per l'invito che ne veniva a considerare con maggior senso di responsabilità il lavoro nostro, qualunque esso fosse. E oggi ancora ci vien fatto di rivolgerci per uso a Lui e riprendere un discorso interrotto e attenderne il consiglio, l'osservazione arguta e chiarificatrice, l'obiezione che avremmo tentato, e forse invano, di ribattere: così, e in particolar modo, nell'accingerci al lavoro di questo *Giornale*. Di cui non sappiamo se i fascicoli saranno attesi con impazienza e accolti con gioia come un tempo, secondo la sua testimonianza, da una famiglia di studiosi, — anzi, pur riconoscendo il dovere di proseguirne la tradizione e di adempiere un compito necessario, ne dubitiamo assai, e per l'insufficienza nostra, se si vuole, o dei lettori, ma, e sopra tutto, per le mutate condizioni dei tempi e della cultura: sappiamo soltanto che fra i lettori

non sarà quello che piú avremmo desiderato e che i fascicoli del *Giornale* dalla prima all'ultima pagina avrebbe letto con quell'attenzione tutta sua. Chi ha veduto Croce mentre leggeva, con uno sguardo che sembrava volesse spremere tutto il succo dello scritto, quale esso fosse, e teneva lontano, così severo, chiunque avesse ardito distorlo, anche con osservazioni pertinenti, dalla sua lettura?

MARIO FUBINI.

Per il suo carattere questo scritto non è stato corredato di note con rimandi a opere del Croce e alla ormai vasta letteratura crociana. Mi limito qui a indicare i luoghi donde sono tolte le citazioni di passi del Croce: pp. 2-3 (sul Renier e sul *Giornale*) dai *Quaderni della Critica* n. 19-20 (sett. 1951), pp. 215-16; p. 3 (Ah come di frequente...) dalla *Critica* XXII 62, rist. in *Conversazioni critiche* s. III (1932), p. 74; p. 4 (Il compilatore...) dalla *Critica*, I 2-3, rist. in *Conv. crit.* s. II (1942), pp. 354-55; p. 6 (Tale è stato...) da *Ultimi saggi* (1935), pp. 100-1; pp. 7-8, tutte quattro le citazioni dalla *Critica* XXI (1923), pp. 318-19; p. 9 (Per la mia parte...) da *Poeti del primo e tardo Rinascimento* (1945), p. 265; p. 12 (« l'angustia dei criteri... ») da *Cultura e vita morale* (1914), p. 189; p. 19 (due maestri...) da *La Poesia* (1936), p. VII; p. 20 (dove non mai mi accade...) dalla prefazione citata (1913), p. VIII, rist. in *Conv. crit.* s. II, p. 309; p. 20 (restaurazione del valore... La poesia...) dalla prefazione ai *Saggi* cit. (1929), p. XI; pp. 25-26 (la critica non consiste...) dai *Discorsi di varia filosofia* II (1945), p. 93; pp. 26-27 (Ma è invece...) da *Poesia popolare e poesia d'arte* (1933), p. 248; p. 28 (« entrambe... », « in luogo di... ») da *Conv. crit.* s. III (1332), p. 178.

PETRARCHISMO ARIOSTESCO

1. - Il Petrarca dei petrarchisti del primo Cinquecento.

Nessuno ripeterebbe, a proposito del petrarchismo del primo Cinquecento, la sommaria condanna del De Sanctis, riecheggiata più o meno esplicitamente un po' da tutta la critica romantica, nonchè, sia pure in forma più attenuata, da quella positivistica, benemerita tuttavia anche in questo campo per le sue pazienti indagini storiche; chè ormai non una esteriore e dannosa infatuazione, non una moda oziosa e superficiale, ma una adesione seria e sincera e a suo modo positiva si ammette, di massima, alla base di una « imitazione » così imponente ed entusiastica, e che investe non solo la letteratura ma la cultura in genere e il costume del tempo. Ma qual'è in effetti il carattere specifico di questa adesione? Non è facile consentire con chi (1), pur nella giusta preoccupazione di affermare la « seria affinità spirituale » fra il poeta imitato e gli imitatori, si industria di ritrovare anche in questi la presenza viva di quel « dissidio » fra carne e spirito, fra cielo e terra, fra assoluto e relativo, che solo l'esperienza romantica cercherà e sentirà veramente nella poesia del *Canzoniere* e dei *Trionfi*. In realtà, come altri studiosi hanno indicato, l'attenzione di questi petrarchisti si volge piuttosto allo « stile » del Petrarca, ma — il chiarimento

(1) Mi riferisco in particolare allo studio di F. Rizzi, *L'anima del Cinquecento e la lirica volgare*, Milano, Treves, 1928. L'eco del « dissidio » petrarchesco potrà apparire, se mai, in lirici più tardi, come Michelangelo e il Tasso; ma anche per questi bisognerà andare molto cauti, giacchè in sostanza anche per essi il Petrarca rimane, fondamentalmente, un modello di equilibrio attraverso lo stile, nel senso che verrà specificato nelle pagine che seguono.

è assai importante per non ricadere nella posizione del De Sanctis — non per un generico bisogno di disciplina e correttezza formale (1), sì invece in precisa coerenza con quel gusto profondo della « grazia » e della « concinnitas » che è uno degli aspetti fondamentali della grande civiltà a cui essi appartengono (2). In altri termini — e, se non ci inganniamo, con maggior precisione — ci sembra di poter affermare che i petrarchisti del primo Cinquecento si volgono al poeta aretino, essenzialmente, poichè vedono in lui l'artista che meglio di ogni altro — attraverso il suo senso dell'*eloquentia* come mezzo vitale di *aequitas* (3),

---

(1) Questa fondamentale precisazione non mi sembra chiara nel Croce (*La lirica cinquecentesca*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1946², pp. 342-43) che non a caso si accosta altrove (345) al punto di vista del Rizzi. Al Croce va però riconosciuto il merito di aver per primo risolutamente affermato il carattere di « poetica » e la funzione letterariamente positiva esercitata dal petrarchismo del primo Cinquecento (anche se poi non ne tiene troppo conto nell'analisi dei singoli petrarchisti, in cui spesso prevale il suo gusto personale per la poesia realistica e cordiale). Allo studio e alla « difesa » in particolare del Bembo sono dedicati numerosi e noti lavori di V. Cian.

(2) Si vedano soprattutto i due importanti studi introduttivi di C. Dionisotti, premessi alle *Prose della volgar lingua* (Torino, Utet, 1934) e agli *Asolani e Rime* (Torino, Utet, 1935) del Bembo, e le rapide e succose pagine di N. Sapegno nel suo *Compendio di storia d. lett. it.* (Firenze, La Nuova Italia, 1945, vol. II, pp. 8-18). Sul petrarchismo del Bembo e dei suoi seguaci come « caposaldo del nuovo classicismo volgare » insistono H. Gmelin, *Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance*, in *Romanische Forschungen*, XLVI, 1932, pp. 173-229 e G. Toffanin, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1945³, pp. 97-100 e 122-24. Utili osservazioni sono anche negli studi di G. G. Ferrero, *Il petrarchismo del Bembo e le Rime di Michelangelo*, in *L'Erma*, 1934, pp. 334 sgg., *Dante e i grammatici della prima metà del '500*, in questo *Giornale*, vol. **105**, 1935, pp. 1-59; e di G. Santangelo, *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*, Firenze, Sansoni, 1950. Interessanti i cenni di G. De Blasi nell'*Antol. d. lett. it.*, Milano, Malfasi, 1949, p. II, t. I, pp. 2-4 e 15-16.

(3) Mi riferisco alla frase petrarchesca *eloquentiam et animi aequitatem caeteris rebus esse anteponendam*, *Fam.* I, 8. Per un commento di questa frase e in genere intorno all'aspetto del Petrarca che essa

di rasserenamento spirituale, e in concreto attraverso la specifica tecnica in cui quell'*eloquentia* si risolve — si offre congeniale alla loro aspirazione, etica ancor prima che artistica, a conquistare, per mezzo di una « forma » contemperata ed euritmica, una situazione sentimentale di sereno e proporzionato equilibrio (1). Non è appunto in tal senso che viene esaltato ed usufruito il Petrarca nell'opera teorica e letteraria del Bembo, dello scrittore cioè che di questa aspirazione sembra una delle voci più sensibili e consapevoli? L'ideale artistico teorizzato nelle *Prose della volgar lingua* (2) consiste, come non è difficile avvertire, in una condizione che l'autore di volta in volta chiama « grazia », « vaghezza » e talora, più suggestivamente, « armonia », e che più esattamente egli tende a definire come bilanciato contemperamento e variazione

---

sembra indicarci, cfr. il cit. studio del GMELIN, p. 98 e passim, e E. BIGI, *Alcuni aspetti dello stile del « Canzoniere » petrarchesco*, in *Lingua nostra*, XIII, 1952, p. 17.

(1) Su un altro piano questo senso della funzione serenatrice della bellezza, in quanto bellezza *proporzionata*, « forma » appunto, ritorna, come è noto, nel platonismo del tempo, dal Ficino al Castiglione, al Bembo stesso (cfr. E. CASSIRER, *Individuo e cosmo* ecc., trad. Federici, Firenze, La Nuova Italia, 1935, pp. 105-06 e passim; B. CROCE, *Trattati d'amore del Cinquecento*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, vol. I, pp. 187-97; C. DIONISOTTI, *Intr.* cit. agli *Asolani e Rime*, pp. XXX e XXXII). E qui forse sarà da cercare la ragione profonda della confluenza, così frequente in questo periodo, di platonismo e petrarchismo.

(2) Limitiamo la nostra analisi al Bembo, ma si ricordi che tutti gli scrittori di grammatiche e di retoriche del tempo come il Fortunio, il Liburnio, l'Ateneo, il Gabriele, il Corso, e gli autori di dizionari e rimari quali il Colocci, il Di Falco, l'Alunno, l'Accarisio, considerano il P. « modello perfetto di armonia e di eleganza » (cfr. C. TRABALZA, *Storia della grammatica italiana*, Milano, Hoepli, 1908, pp. 105-117). Il Liburnio, ad esempio, che pure si impegna in una « difensione » di Dante contro il Bembo, giunto al Petrarca esclama: « Hora tempo è di venire al bellissimo e delicatissimo corpo della tersa, limata, candida et polita facondia dell'amoroso et dolce poeta Messer Francesco Petrarca » (*Le tre Fontane*, Venezia, De Gregori, 1526, c. 13 r). Sul petrarchismo di questi grammatici è da tener presente anche lo studio cit. del FERRERO, *Dante e i grammatici* ecc.

dei due termini, in concreto non troppo distanti fra loro, della « gravità » e della « piacevolezza » (1). Orbene appunto di questa ideale condizione artistica — e non di una generica abilità e correttezza formale — e in particolare dei mezzi tecnici atti a conseguirla, viene indicato ad ogni pagina, come insuperato modello, il poeta del *Canzoniere*. Deve il Bembo raccomandare, per il raggiungimento della aristocratica lingua che sola può confarsi alla sua « forma », di tenersi lontani dalle « basse voci » del popolo? Eccolo allegare, più entusiasticamente che il Boccaccio e gli stessi classici, l'esempio indiscutibile dello « schifo e mondo » scrittore aretino: « credete voi che se il Petrarca avesse le sue canzoni con la favella composte de' suoi popolani, che elle così vaghe, così belle fossero come sono, così care, così gentili? » (31) (2). Deve illustrare le due nozioni, su cui tanto insiste, della « gravità » e della

(1) Già all'inizio del II libro, dopo aver reso omaggio alla teoria tradizionale della « convenienza » dello stile con la materia, si affretta ad aggiungere: « È di mestiero nondimeno in queste medesime regole servar modo, e schifare sopra tutto la sazietà, variando alle volte e le voci gravi con alcuna temperata, e le temperate con alcuna leggiera, e così allo 'ncontro queste con alcuna di quelle, e quelle con alcuna dell'altre né più né meno. Tuttafiata generalissima e universale regola è in ciascuna di queste maniere e stili, le più pure, le più monde, le più chiare sempre, le più belle e più grate voci sciegliere e recare alle nostre composizioni, che si possa » (*Prose*, ed. cit., p. 44). E più avanti con più esplicito riferimento al contemperamento di gravità e piacevolezza: « nel cercare la gravità, dopo molte voci di piene e d'alte lettere, è da porne alcuna di basse e sottili; e appresso molte rime tra sé lontane, una vicina meglio risponderà...; e tra molti accenti che giacciano nelle penultime sillabe, si dee vedere di recarne alcuno, che all'ultima o alla innanzi penultima stia sopra; e in mezzo di molte sillabe lunghissime, frametterne alquante corte giugne grazia e adornamento. E così, d'altro canto, nel cercare la piacevolezza, non è bene tutte le parti, che la ci rappresentano, girsi per noi sempre, senza alcun brieve mescolamento dell'altre, cercando e affettando » (pp. 68-69).

(2) I numeri tra parentesi si riferiscono alle pagine dell'ed. Dionisotti cit. Si veda anche il luogo (pp. 44-5) dove il Petrarca viene contrapposto a Dante, che non seppe o non volle tacere « quel tanto, che sporre non si può acconciamente »; altrove (p. 76) il P. è lodato per

« piacevolezza »? È ancora al Petrarca che egli ricorre, che « l'una e l'altra di queste parti empiè meravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggior maestro » (51); e in particolare, venendo a parlare degli effetti dell'alternanza di versi interi e versi rotti (endecasillabi e settenari) cita come modello di « piacevolezza » le canzoni *Chiare, fresche e dolci acque* e *Se 'l pensier che mi strugge*, e invece di « gravità », o, come egli precisa, « di grandezza, di magnificenza, di maestà » l'altra *Nel dolce tempo* (58-60) (1). Ma il Petrarca viene soprattutto allegato quando il Bembo deve proporre esempi di quell'equilibrato ed euritmico contemperamento di gravità e di piacevolezza, in cui abbiamo detto riassumersi essenzialmente il suo ideale artistico. « Della varietà che può entrar nel verso, quanto ne sia stato diligente il Petrarca, estimare piuttosto si può, che isprimere bastevolmente... » afferma il Bembo, e subito chiarisce il suo pensiero riferendosi proprio alle due « piacevolissime » sopra citate, nelle quali l'autore stimando che « la loro piacevolezza, raccolta per gli molti versi rotti, potesse avilire, ... alquante stanze, seguentisi con le rime acconcie a generar gravità, diè alla primiera, e questa medesima gravità, affine che non fosse troppa, temperò con un'altra stanza, tutta di rime piacevoli tessuta allo 'ncontro. Nel rimanente poi di questa canzone, e in tutta l'altra, e all'une rime e all'altre per ciascuna stanza dando parte, fuggì non solamente la troppa piacevolezza o la troppa gravità, ma ancora la troppa diligenza del fuggirle » (70). Anzi di questa suprema capacità petrarchesca della « variazione » vengono indicate molte altre e più minute prove: come quando si loda, nel paragrafo intorno alla elezione e disposizione delle parole, la posizione, nel primo verso del *Canzoniere*, della parola *rime*, la quale

---

non aver usato, « fuggendo la bassezza del vocabolo », *avacciare*, al contrario di Dante ancora e del Boccaccio stesso.

(1) Come esempio di gravità ottenuta attraverso rime dense è altrove (67) citato il sonetto *Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi*.

« voce leggiadra e isnella », fra *ascoltate* e *sparse* « amendue piene e gravi », diviene dell'una e dell'altra « temperamento » (48); nonchè « la più dolce varietà e più soave » creata, nello stesso verso, dal susseguirsi delle vocali della redazione definitiva; e ancora il gradito alternarsi dell'*a* e dell'*e* nel sesto verso: *fra le vane speranze e 'l van dolore.* Si ricordi altresì il commento al famoso *Fior, fronde, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi*, nel quale il Bembo ammira come la gravità iniziale prodotta dalle sillabe dense sia attenuata senza urto dalla parola *aure* « in parte grave e in parte piacevole » che prepara la definitiva « piacevolezza » di *soavi* (70-71). Quale ultimo esempio riporteremo, a proposito questa volta degli incontri di consonanti, le osservazioni intorno all'impiego petrarchesco di *guardo* e *sguardo*: « ogni volta che dinanzi ad essa (parola) nel verso aveniva, che esser vi dovesse alcuna vocale, egli v'aggiungeva la *s* e diceva *sguardo* per empiere di quel più la sillaba... ogni altra volta che v'era alcuna consonante, egli allo 'ncontro gliele toglieva, affine di levarne l'asprezza e far più dolce la medesima sillaba, e *guardo* diceva continuo » (179-80).

Questo entusiasmo per la tecnica petrarchesca, intesa come base essenziale per la conquista di una forma euritmica e rasserenante, ritorna naturalmente anche nelle *Rime* del Bembo, e costituisce forse il loro vero carattere distintivo, la loro « novità » essenziale, nei confronti non soltanto del petrarchismo « cortigiano », ma anche di quello fiorentino e ferrarese, e in genere dei lirici quattrocenteschi i quali sentono nella poesia petrarchesca non tanto un modello di *aequitas*, quanto una acuta e raffinata esperienza da riprendere e da rinnovare nel quadro del loro gusto curioso e irrequieto (1). Assai facile sarebbe documentare in queste *Rime* la presenza proprio di quella

(1) Così per esempio il petrarchismo del Mægnifico si complica di sottili nostalgie, anche stilistiche, dello Stil Nuovo, mentre nel Boiardo coesistono, in saporosa ma anche casuale contiguità, moduli petrarcheschi ed espressioni vitali e coloristiche (V. E. Bigi, *La poesia del Boiardo*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 23-24). Più vicina al Bembo invece l'imitazione del Sannazzaro.

lingua eletta, generica e regolata e di quegli accorgimenti stilistici (1) per i quali si è visto il Bembo ammirare il suo modello, nonchè il sincero compiacimento con cui l'autore li impiega ad armonizzare gli « stati contrari e tempre » della sua vicenda amorosa. Ma preferiamo soffermarci su qualche altro aspetto euritmico della tecnica petrarchesca, che, se non è teorizzato nelle *Prose*, viene tuttavia riecheggiato nelle *Rime* con una insistenza ed una costanza assolutamente non trascurabili, e che è tale da completare coerentemente e precisare i confini e il carattere dell'« imitazione » bembiana. Vogliamo alludere alla loro costruzione sintattico-ritmica, come nel Petrarca sapientemente complessa e bilanciata, e in particolare al ritorno frequente di alcuni moduli retorici, quali antitesi (« da far *giorno seren* la *notte oscura* », son. V, ed. Dionisotti), coppie di sostantivi, aggettivi ecc. (« *Piansi e cantai* lo strazio e l'aspra guerra, Ch'i' ebbi a sostener *molti e molti* anni », son. I, 1-2), serie asindetiche e polisindetiche (« *Moderati desiri*, *immenso ardore*, *Speme*, *voce*, *color*, cangiati spesso », son. VI, 1-2): tutti già tipici del discorso poetico petrarchesco, e come in esso ridotti per lo più a perfette relazioni simmetriche per mezzo di raffinati accorgimenti lessicali e ritmici (2); e ancora alla prevalenza dell'endecasillabo di 4ª, 8ª, 10ª e di quello di 6ª e 10ª, con la quasi assoluta esclusione di quello meno saldo e simmetrico di 7ª, secondo una consuetudine caratteristica ancora del poeta aretino (3); all'uso infine di quei piani enjambements

(1) Una conferma può anzi venirne da uno studio intorno al lavoro correttorio del Bembo, attento ad espungere o a sostituire espressioni realistiche o familiari (v. l'art. del Ferrero cit., pp. 355-56) e soprattutto dissonanze, come appare per es. nei mutamenti testimoniati dal Dolce (*Modi affigurati*, Venezia, 1564, c. 300 v.) di *il spirto* > *lo spirto* e di *in l'erba* > *nell'erba*, e in genere dal confronto fra la redazione definitiva e quelle anteriori che si leggono, per alcuni sonetti, nelle *Rime di poeti italiani del sec. XVI*, Bologna, Romagnoli, 1890.

(2) Intorno a questi artifici e accorgimenti euritmici dello stile petrarchesco rimando al mio studio cit. *Alcuni aspetti* ecc.

(3) Cfr. D. Bianchi, *Della « musicalità » considerata nella struttura del verso*, in *La rassegna*, s. IV, a. XXXII, 1925, p. 94.

e di quelle lievi fratture interne essenziali alla eletta « discorsività » del *Canzoniere* e dei *Trionfi*: « Ove romita e stanca *si sedea Quella*, in cui sparse ogni suo don natura, Guidommi Amor, e fu ben mia ventura, Chè più felice farmi non potea. Raccolta in sè, co' suoi pensier *parea Ch'ella* parlasse... » (son. XI, 1-6).

È veramente « fedele » questa interpretazione e imitazione del poeta aretino? È insomma il vero « grande » Petrarca, quello che il Bembo propone come sommo esemplare poetico e che i suoi contemporanei accolgono? In verità bisogna pur riconoscere che egli, attraverso lo stile, si rifà ad un aspetto assai vivo e profondo del gusto e dell'animo del suo modello, un aspetto forse non meno vivo e profondo di quello acutamente individuato, ma anche eccessivamente accentuato, dalla critica romantica (1). Ma più che per coglierne suggerimenti utili ad una interpretazione della poesia petrarchesca, la precisazione che abbiamo tentato del particolare petrarchismo del Bembo, dovrebbe consentire di intendere più a fondo la positiva funzione che esso esercita nell'ambito non soltanto della stessa lirica petrarchistica (2), ma anche del gusto letterario in genere del primo Cinquecento (3); e soprattutto dovrebbe permettere di rendersi conto della precisa e provvidenziale relazione che, attraverso tale petrarchismo o in coincidenza con esso, si stabilisce fra la grande arte del *Canzoniere* e dei *Trionfi* e la più alta e originale poesia di quell'epoca. Scopo appunto delle pagine che seguono

(1) Intorno al valore critico, in questo senso, del petrarchismo del B. cfr. gli accenni del Dionisotti, *Intr.* cit. agli *Asolani e Rime*, p. xxxi, e alle *Prose*, p. xxvi; e di U. Bosco, *Petrarca*, Utet, 1946, p. 1; nonchè gli studi cit. del Ferrero e del Santangelo.

(2) Lirica che dunque non andrà valutata per le effusioni passionali o le notazioni bozzettistiche che vi si possono trovare, ma proprio nel quadro della poetica petrarchistica dell'equilibrio e della proporzione. Cfr. E. Bonora, *Nota sul Della Casa lirico*, in *Belfagor*, II, 1947, pp. 552-564, e, ancora a proposito del Della Casa, W. Binni, *Critici e Poeti*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, pp. 17-31.

(3) Come avverte acutamente già il Sapegno nel *Compendio* cit., vol. II, pp. 14-15.

vorrebbe essere la dimostrazione della presenza e della funzione vitale della lezione petrarchesca, nel senso indicato dal Bembo, anche e proprio nell'arte, per altri aspetti così diversa da quella dell'aretino, di un poeta come l'Ariosto, e non soltanto nelle *Liriche*, ma nello stesso *Orlando Furioso*.

2. - Il petrarchismo dell'Ariosto lirico.

Come per il Bembo e i suoi seguaci, anche per l'Ariosto una ricerca condotta con il proposito di ritrovare nella sua opera l'aspetto « romantico » del Petrarca, non può non approdare ad una conclusione negativa. Nelle stesse *Liriche*, dove pure la memoria del *Canzoniere* è assai evidente, chi potrebbe in effetti indicare riecheggiamenti davvero impegnativi dei temi caratteristici del « dissidio » del poeta aretino: il suo senso elegiaco della relatività dell'amore e della bellezza, della caducità del tempo e delle cose umane, la sua ansia inesausta e insoddisfatta di assoluto? Anche le trasfigurazioni platonizzanti di quei temi che pur non mancano nelle *Rime* del più meditativo Bembo, sono nelle *Liriche* ariostesche tutt'altro che frequenti, e si riducono in sostanza alle due canzoni in morte di Giuliano dei Medici, non insincere, certo, ma insomma non animate da una partecipazione intimamente profonda. Bisognerà dunque per questo concludere che l'innegabile petrarchismo dell'Ariosto lirico si riduce ad un passivo omaggio alle consuetudini del genere, o, al più, ad un esteriore e generico esercizio formale, esteriore e generico rispetto a quella che sarebbe invece la genuina ispirazione, affiorante qua e là, sotto e malgrado la veste petrarchesca, in improvvisi spunti realistici e sensuali? Tale è tuttora l'opinione della maggior parte degli studiosi, del Fatini (1) ad esempio, così attento conoscitore della lirica

(1) Cfr. G. Fatini, *Le rime di L. Ariosto*, Suppl. 25 di questo *Giornale*, 1934, pp. 126-29 e passim.

ariostesca, e del Croce stesso, quando afferma che « fra mezzo il petrarchesco e il madrigalesco e il cortigianesco... si aprono la via i veraci accenti del suo amore », del suo, come poi specifica, « tenero sensualismo » (1). In realtà, come nei petrarchisti a lui contemporanei, anzi più decisamente che in essi, nell'Ariosto lirico va cercato l'altro aspetto fondamentale del Petrarca, il suo gusto della « forma » come elemento vitale di *aequitas*, di rasserenamento spirituale; e, come in essi, tale presenza si risolve nella ripresa, non esteriore dunque, ma a suo modo seria e viva, dei mezzi stilistici attraverso i quali il poeta aretino aveva composto e placato i suoi « stati contrari ». Questa speciale sensibilità allo stile petrarchesco si avverte già chiaramente nelle stesse liriche meno « originali », che valgono per la maggior parte (tranne qualche prova veramente scolastica, come il centone del capitolo XXVII) almeno come interessanti documenti dell'accostarsi dell'Ariosto, ancora su un piano di godimento tecnico, ai moduli più caratteristici della *eloquentia* del *Canzoniere*, in significativa coincidenza con il particolare usufruimento che abbiamo studiato ed individuato nel Bembo (2). Si legga, ad esempio, il son. IX (ed. Fatini):

La rete fu di queste fila d'oro
in che 'l mio pensier vago intricò l'ale,
e queste ciglia l'arco, i sguardi il strale,
il feritor questi begli occhi fôro.
Io son ferito, io son prigion per loro,
la piaga in mezzo 'l core aspra e mortale,
la prigion forte; e pur in tanto male,
e chi ferimmi e chi mi prese adoro.

---

(1) Cfr. B. Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1944³, p. 16.

(2) Intorno ai notissimi rapporti di amicizia e di reciproca stima che legarono l'A. e il Bembo, non è qui il caso di insistere (cfr. G. Carducci, *La gioventù di L. A. e la poesia latina a Ferrara*, cap. XI, nel vol. XIII delle *Opere*, Bologna, Zanichelli, 1936; M. Catalano, *Vita di L. A.*, Genève, Olschki, 1930; G. Bertoni, *L'O. F. e la Rinascenza a Ferrara*, Modena, Orlandini, 1919, pp. 183-89).

Per la dolce cagion del languir mio
o del morir, se potrà tanto 'l duolo,
languendo godo, e di morir disio;
pur ch'ella, non sappiendo il piacer ch'io
del languir m'abbia o del morir, d'un solo
sospir mi degni o d'altro affetto pio.

Si tratta certo di un sonetto di scarsa originalità poetica; ma analizziamone il tessuto linguistico e stilistico: grammatica e lessico sono « regolati e gentili », privi di irregolarità dialettali o bizzarre; le metafore e le immagini in genere sono quelle tradizionalmente petrarchesche, trite forse, ma proprio perciò lontane, anche nella prima quartina, da quelle spiritose ed esasperate di un Tebaldeo (1) o da quelle colorite e rudi di un Boiardo; la sintassi è priva di forti inversioni e tende ad una regolata e variata simmetria, ricca com'è di antitesi e di coppie, e composta in periodi complessi ma piani e chiari, a differenza, per esempio, di quella boiardesca, più sommaria, o di quella più nervosa ed ellittica del Magnifico; il ritmo degli endecasillabi è limpidamente scandito sui due tipi canonici petrarcheschi, e non si intrica, salvo forse che nel terzo verso, in bruschi incontri di vocali o di consonanti; non manca infine, specie nelle terzine, la sapiente voluta di qualche enjambement. Come non pensare di fronte ad una tale « imitazione » appunto al gusto del Bembo e al suo usufruimento della tecnica petrarchesca come elemento di equilibrio e di contemperamento? Non manca anzi, nella lirica ariostesca, qualche prova più alta di questo piacere del puro riecheggiamento dell'*eloquentia* del *Canzoniere*, impiegata a comporre, al di là del pretesto occa-

(1) In alcuni capitoli, probabilmente giovanili (XX-XXVII), non manca qualche immagine un po' forzata e qualche contrapposizione un po' insistita; ma — a parte il fatto che l'Ariosto non raccolse egli stesso le sue liriche, e non potè quindi eventualmente rifiutare quelle di impronta più « cortigiana » o scolastica (come fece il Bembo) — neppure in essi diremmo, come invece il Fatini (p. 127) che « il repertorio petrarchesco gli serve per cercare concettuzzi lambiccati, antitesi strane, ripetizioni, immagini bislacche, insipidi ravvicinamenti... ».

sionale, una serie di ritmi vigorosi e sereni, di variate simmetrie di immagini, di sillabe, di accenti:

> Un arbuscel ch'in le solinghe rive
> all'aria spiega i rami orridi ed irti,
> e d'odor vince i pin, gli abeti e i mirti,
> e lieto e verde al caldo e al giaccio vive;... (VII).

Ma l'euritmica lezione stilistica petrarchesca opera già nell'Ariosto lirico su un piano ben più alto, e proprio in quelle poesie più « originali », in cui egli abbandona ormai del tutto i temi psicologici del *Canzoniere*, per attingere invece gli argomenti dalla sua personale esperienza amorosa: il turbamento della gelosia e l'ansia del possesso fisico; il timore dell'infedeltà e il ricordo eccitante di una notte d'amore; la nostalgia dell'amata lontana e il vagheggiamento presente delle sue bellezze. Qui infatti la memoria del Petrarca, non che essere inutile ed ingombrante, diviene anzi, di massima, aiuto provvidenziale alla vera poesia che sta a cuore al poeta, e che non vuol essere, almeno tendenzialmente, nè sensuale nè realistica, sì invece la trasfigurazione equilibrata e nobile di una emozione solo inizialmente realistica e sensuale. Quali elementi infatti sarebbero stati più idonei di quelli suggeriti dallo « stile » del Petrarca, a comporre questa emozione « in un tono sorretto e ampio, dignitosamente discorsivo » — per riprendere le parole del Binni che per primo ha colto con vera chiarezza questo punto (1) — in una serena e decorosa architettura di immagini, di ritmi, di suoni? Non è difficile rendersene conto rileggendo proprio qualcuno di quei sonetti il cui spunto è più realistico e sensuale, per esempio il III, in cui l'effetto equilibratore è affidato particolarmente al petrarchismo del lessico e delle immagini:

> O sicuro, secreto e fidel porto,
> dove, fuor di gran pelago, due stelle,

(1) W. Binni, *Metodo e poesia di L. Ariosto*, Messina, Principato, 1947, p. 16; ma si veda tutto il capitolo dedicato alle liriche.

le più chiare del cielo e le più belle,
dopo una lunga e cieca via m'han scorto;...
... O caro albergo, o cameretta cara,
ch'in queste dolci tenebre mi servi
a goder d'ogni sol notte più chiara,...

Ma più ancora che le immagini e il lessico, nell'orecchio del poeta soprattutto riecheggia ed opera, attraverso gli artifici tecnici che conosciamo, la sintassi e il ritmo dei più bilanciati sonetti petrarcheschi:

Aventuroso carcere soave,
dove né per furor né per dispetto,
ma per amor e per pietà distretto
la bella e dolce mia nemica m'ave;
gli altri prigioni al volger della chiave
s'attristano, io m'allegro; ché diletto
e non martir, vita e non morte aspetto,
né giudice sever né legge grave,
ma benigne accoglienze, ma complessi
licenziosi, ma parole sciolte
da ogni fren, ma risi, vezzi e giochi;
ma dolci baci, dolcemente impressi
ben mille e mille e mille e mille volte;
e, se potran contarsi, anche fien pochi. (XIII).

Come si potrebbe affermare che le coppie della prima quartina, le antitesi della seconda, le serie polisindetiche che scorrono entro le terzine e da cui viene ritmato anche il ricordo catulliano, la perfetta chiusura della frase conclusiva nell'endecasillabo finale, pregiudichino la sincerità e la poesia del bel sonetto, che anzi proprio con tali mezzi ottiene quella modulazione misurata e controllata, che è in definitiva il suo vero incanto artistico?

Nello stesso senso opera, come ancora acutamente ha indicato il Binni, la memoria petrarchesca nei più belli dei capitoli, come nel V:

Meritamente ora punir mi veggio
del grave error che a dipartirmi feci
da la mia donna,...
Pentomi e col pentir mi meraviglio
com'io potessi uscir sì di me stesso,
ch'io m'appigliasse a questo mal consiglio...

e le man bianche più che fresche brine
baciarle, e insieme questi avidi lumi
pascer de le bellezze alme e divine...

o nel XII:

O lieta piaggia, o solitaria valle,
o culto monticel, che mi difendi
l'ardente sol con le tue ombrose spalle;
o fresco e chiaro rivo che discendi
nel bel pratel fra le fiorite sponde,...
faggi, pini, ginevri, olive, allori,
virgulti, sterpi...

nel quale anzi pare di avvertire, più direttamente, l'eco di un capitolo giovanile del Bembo, più tardi rifiutato (1); o persino nell'VIII, dove il ricordo della lieta notte d'amore è petrarchescamente ordinato da una serie simmetrica di vocativi:

O più che 'l giorno a me lucida e chiara...
O mente ancor di non sognare incerta...
O benedetta man, ch'indi mi guidi...

Forse anche nel caratteristico andamento della terzina di questi capitoli si potrebbe avvertire qualche traccia petrarchesca o petrarchistica: chè a noi sembra che questa terzina discorsiva sì, ma fluidamente e limpidamente ritmata, si rifaccia meglio che a quella, più scheggiata e rude, più dantesca, del Boccaccio e di Lorenzo, al modulo dei *Trionfi*, probabilmente attraverso l'esempio, anche questa volta, del Bembo, che non pochi capitoli in terzine

(1) È a p. 275 dell'ed. cit. Dionisotti delle *Rime*; ne riporto i versi iniziali:

Fiume, che del mio pianto abondi e cresci,
e con le tue gelate e lucide onde
le mie sì calde e sì torbide mesci;
Pini, ch'avete a le soavi sponde,
sì come io d'altri a me, fatto corona
de le vostre alte e sempre verdi fronde;
valle, ove 'l ciel de' miei sospir risuona,
ov'ogni augello, ov'ogni fera omai
e sterpo e sasso del mio mal ragiona;...

scrisse in gioventù, anche se poi ne accolse soltanto uno nell'edizione definitiva delle sue *Rime* (1).

3. - Il petrarchismo del Furioso.

Ancor più che nelle *Liriche*, se ci si accinge ad indagare il petrarchismo del *Furioso* con la speranza di scoprirvi precisi riecheggiamenti psicologici del « dissidio », non si può non rimanere delusi, chè invero troppa distanza rimane per questa parte fra il poeta di Laura e il cantore di Angelica e di Bradamante: una distanza che non vale a colmare neppure l'industria di qualche interprete recente (2). Nè maggiormente fruttuosa risulterebbe una ricerca più generica di corrispondenze di situazioni, nel quadro di uno studio di « fonti » (3). A più concreti e speriamo interessanti risultati, ci sembra invece di poter giungere se, rifacendoci alle precedenti considerazioni intorno alla esperienza petrarchistica del primo Cinquecento e della stessa lirica ariostesca, spostiamo l'indagine

(1) Non estendiamo l'indagine alle *Commedie*, in cui i modelli latini si imponevano con troppa prepotenza, e neppure alle *Satire*, dove pure non manca qualche reminiscenza petrarchesca, e in cui, più genericamente, risentono della lezione petrarchesca il dignitoso fondo linguistico e la sintassi sapientemente discorsiva. Del resto, per quel poco che si può sicuramente stabilire, nelle correzioni, per es. della *Lena*, l'A. tende ad accostarsi ai precetti del Bembo (cfr. B. Migliorini, *Sulla lingua dell'Ariosto*, in *Italica*, 1946, p. 160).

(2) Cfr. ad es. N. Cappellani nel vol. *La sintassi narrativa dell'A.*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.

(3) Lo stesso accuratissimo Rajna non è riuscito ad indicare che un paio di tali riscontri, ai quali si potrebbe al più aggiungere, a proposito della morte di Orrilo ottenuta per mezzo del taglio del capello fatale (XIV, 69), il ricordo di un famoso passo dei *Trionfi*; ma l'Ariosto avrà tenuto presente la comune fonte virgiliana. Anche recentemente U. Leo, nel suo studio *Petrarca, Ariost und die Unsterblichkeit* (in *Romanische Forschungen*, LXIII, 1951, pp. 241-281) afferma l'impossibilità di stabilire, intorno al tema dell'immortalità da lui studiato nei due poeti, derivazioni o comunque coincidenze precise fra il Petrarca e l'A.

nel campo della lingua e dello stile, dove la memoria dell'*eloquentia* petrarchesca, intesa come esempio vitale di equilibrata e proporzionata trasfigurazione di un contenuto sentimentale attraverso una forma euritmica e contemperata, apparirà non soltanto assai viva, ma anzi, se non ci inganniamo, come uno dei più importanti aiuti offerti dalla tradizione letteraria all'Ariosto, per ricomporre e riordinare, nella sua nuova originalissima « armonia », il vario e vasto mondo di immaginazioni e di affetti del grande poema.

Una prima importante prova della presenza di questo petrarchismo diciamo pure linguistico e stilistico (ma non dimentichiamo che esso si rifà, attraverso la lingua e lo stile, ad un atteggiamento essenziale del gusto e dell'animo del Petrarca), nonchè della sua peculiare e originale utilizzazione, si rivela facilmente se volgiamo il nostro esame all'atmosfera lessicale e grammaticale dell'*Orlando*. Già si è visto, a proposito delle *Liriche* come grammatica e lessico si accostassero, assai più strettamente che nella precedente lirica quattrocentesca, al nobile e generico toscano letterario teorizzato ed impiegato dal Bembo, secondo il preciso e autorevole esempio petrarchesco. Orbene anche nel *Furioso* non si verifica un analogo avvicinamento, un avvicinamento, si badi, tanto più notevole per il fatto che questa volta avviene in un genere letterario come quello cavalleresco, caratterizzato invece nel '400, assai più fortemente che la lirica, da un ibridismo, dialettalismo e realismo linguistico, più o meno consapevole e calcolato, ma comunque indiscutibile, a cominciare dai due esempi più alti e famosi, il *Morgante* e l'*Innamorato*? (1). Questa adesione dell'Ariosto alla lingua

(1) Cfr. per il Pulci G. Getto, *Studio sul Morgante*, cap. IV, Milano, Marzorati, 1944, e per il Boiardo il mio saggio cit., cap. V; anche la lingua del Poliziano ha nel complesso un sapore più acerbo e più vario come riconosce R. Macchioni Jodi nel suo studio *Il petrarchismo del Poliziano*, in *Studi petrarcheschi*, IV, 1951, pp. 77-78. Invece una tendenza analoga a quella dell'A. appare, sia pure in

petrarchesca o, se si preferisce, bembiana, appare specialmente nella zona fonetica e grammaticale, dove non è difficile provare, soprattutto attraverso il confronto delle tre redazioni e lo studio dei frammenti autografi (ma già nella prima redazione si verifica un notevolissimo spostamento rispetto al Pulci e al Boiardo), la tendenza, spesso documentabile con precise corrispondenze, a conformarsi alle regole delle *Prose* e, attraverso ad esse, a quelle implicite nell'opera del poeta aretino. Basterebbe scorrere a questo proposito l'elenco delle correzioni fonetiche e grammaticali del *Furioso* indicate dalla Diaz, dal Debenedetti e soprattutto dal Migliorini (1). Diamo comunque per maggior chiarezza una rapida tabella delle principali correzioni « toscane » per le quali è possibile stabilire un preciso riscontro con le preferenze del Bembo (i numeri tra parentesi si riferiscono all'ed. Dionisotti delle *Prose*) esplicitamente o implicitamente fondate sull'autorità del Petrarca, o, più direttamente, proprio con l'uso del poeta aretino (2). Così nel vocalismo noteremo la tendenza a correggere *ò* > *uò* e *è* > *iè*, ma con le forti oscillazioni tipiche del Petrarca (3) a cui l'Ariosto si accosta scrivendo,

---

proporzioni minori, nel Sannazzaro, su cui v. G. Folena, *La crisi linguistica del '400 e l'Arcadia del S.*, Firenze, Olschki, 1952.

(1) Cfr. M. Diaz, *Le correzioni dell'O. F.*, Napoli, 1900; S. Debenedetti, *Nota* all'ed. crit. del poema (Bari, Laterza, 1928); *Introduzione* all'ed. dei *Frammenti autografi dell'O. F.*, Torino, Chiantore, 1937; *Quisquilie grammaticali ariostesche*, in *Studi romanzi*, XX, 1930, pp. 217-22; *Per la data di un baratto ariostesco* in *Archivum Romanicum*, XVII, 1933, pp. 659-64; e lo studio di B. Migliorini, *Sulla lingua dell'A.*, cit.

(2) Mi valgo qui e in seguito, per le due prime edizioni (A, B), del testo pubblicato da F. Ermini per la Società filologica Romana (Roma, 1908), e per la terza ed. (C), dell'ed. cit. del Debenedetti; per i riscontri col Petrarca, della *Concordanza petrarchesca* di K. McKenzie, Oxford-New Haven, 1912.

(3) Cfr. F. Giannuzzi Savelli, *Arcaismi nelle Rime del P.*, in *Studi di fil. rom.*, VIII, 1901, e F. Ewald, *Die Schreibweise in der autographischen Handschrift des Canzoniere Petrarcas*, in *Beihefte zur Zeitschrift fur rom. Phil.*, XIII, Halle, 1907.

per es., quasi sempre *cor*, *foco*, *vo'*, *rota*. Nel consonantismo egli raddoppia le consonanti scempie d'uso lombardo (26 e, particolarmente per i verbi composti, 92): *letere* > *lettere*, *radoppiare* > *raddoppiare*; da *patre* fa *padre* (86); mentre contro le raccomandazioni del Bembo (120), ma ancora secondo l'uso petrarchesco, si lasciano o si preferiscono forme come *piange* e *spinge*, in luogo di quelle più fiorentine *piagne* e *spigne*. Nel campo dell'articolo si noti *li* > *gli* (91), *il* + *s* + cons. > *lo* (92): *il scoglio* > *lo scoglio*; *in lo*, *in la* > *nello*, *nella* (155). Il plurale dei sostantivi femminili in *-e* viene corretto in *-i*: *nube* > *nubi* (85); i pronomi *me*, *te*, *se*, *ve*, enclitici e proclitici, divengono *mi*, *ti*, *si*, *vi* (97-99); *gli*, riferito a sostantivo femminile, *le* (105); *questo*, *quello*, *altro* riferiti a persona, *questi*, *quegli*, *altri* (113); si osserva anche, di massima, la distinzione fra *chi* e *che* e *chi* e *cui* (114). Le desinenze del pres. ind. e cong. *-amo*, *-emo*, *-imo* si mutano in *-iamo* (118), *paro* in *paio* (119), l'impf. I^{a} pers. sing. *andavo* in *andava* (121), il perf. 3^{a} pers. plur. *facemo* in *facemmo* (127), il futuro e il condizionale *amarò*, *amarei* ecc. in *amerò*, *amerei* (131), l'impf. cong. III^{a} pers. sing. *cercassi*, *sentissi* in *cercasse*, *sentisse* (138), con eccezioni in rima secondo l'uso petrarchesco; rimane invece *avessino*, forma dichiarata errata dal Bembo (139) e più tardi biasimata nell'Ariosto dal Fioretti, ma essa pure d'uso petrarchesco, come riconosce il Bembo stesso; così come la forma *visto*, riprovata nelle *Prose* come non toscana (129), invece di *veduto*. E si ricordino ancora le correzioni di *presto*, avverbio, in *tosto* (158), di *dove* in *ove*, specie all'inizio del verso, in sottile coincidenza con le preferenze del *Canzoniere* (il Bembo lascia facoltà di scelta); di *sanza* in *senza*, di *via più* in *vie più* (183). Ma anche il lessico dell'*Orlando*, sempre se paragonato con quello di un Boiardo o di un Pulci, mostra, governato com'è, in linea generale, da un gusto più nobilmente eletto e letterariamente generico, e rifuggendo così da vocaboli troppo dialettali, realistici e familiari come da quelli eccessivamente preziosi (ce lo

testimoniano anche le correzioni (1)), un'adesione al criterio petrarchesco e petrarchistico. Qualche eco più precisa è possibile cogliere, del resto, specialmente nell'aggettivazione, che, rinunciando di massima alle formule popolaresche o di tradizione canterina così frequenti nel *Morgante* e nell'*Innamorato*, dove il guerriero è per esempio, *franco*, *adatto*, *drudo*, *arguto*, e la dama *gaia*, *gioconda*, *giuliva*, *umana*, il suo viso *rosato*, *fiorito*, *adorno*, la selva *piana* e via dicendo, accoglie invece volentieri i nobili epiteti petrarcheschi o dal Petrarca trascelti nella tradizione stilnovistico-provenzale o classicheggiante. Così, nel *Furioso*, *altiero*, *forte*, *invitto* è il cavaliere, *angelica*, *gentile*, *accorta*, *rara* è la donna, *soave*, *vaga*, *dolce* la sua bellezza, tanto spesso descritta con le metafore delle *perle*, dell'*avorio*, del *latte*, dell'*oro*, anzi dell'*auro*, delle *stelle* e delle *faci*; i paesaggi, spesso ornati di alberi *antiqui* (naturalmente *faggi*, *mirti*, *pini*, *allori*), sono *culti*, *ameni*, *ombrosi*, oppure *inculti*, *romiti*, *ermi*, *solinghi*, *inospiti*, *selvaggi*, i sentieri *dritti* o *torti*, i fiori *odoriferi*, i prati *molli*, i fonti, i laghi, i fiumi *chiari*, *liquidi*, *tersi*; persino gli aggettivi psicologici *ingiusto*, *empio*, *lasso*, *pensoso*, *incauto*, *travagliato*, riferiti a personaggi che *bramano* e *sperano*, *agghiacciano* e *ardono*, riecheggiano ancora il caratteristico vocabolario petrarchesco.

Certo non si vuol negare che l'Ariosto sia rispetto al Petrarca che al Bembo si comporta più elasticamente, con una coerenza meno rigida ed eroica, che egli ammette anche vocaboli o forme di sapore dialettale o realistico (quasi sempre però garantiti letterariamente in qualche modo almeno dalla tradizione cavalleresca precedente); ma come non avvertire, in definitiva, nel filone fondamentale del suo gusto linguistico la suggestione potente di quello petrarchesco? Nè invero poteva essere altrimenti. Chè non un reverenziale timore dell'autorità del letterato veneziano (2),

(1) Cfr. i lavori cit. della Diaz (pp. 58-63) e del Migliorini (p. 159).

(2) Come sembra pensare invece il Debenedetti, per es. nella *Nota* cit., p. 439.

« grammatico » sì, ma garbato e amichevole (1), non ancora solenne e supercilioso come i suoi successori, nè in genere una preoccupazione di ordine pratico o intellettualistico, spinge l'autore del *Furioso* ad accogliere questa suggestione, sì invece la precisa consapevolezza artistica che solo quel tipo di lingua « regolata e gentile » poteva accordarsi alla ispirazione dominante nel suo poema, tendente ad una trasfigurazione confidenzialmente verisimile, ma insieme nobilmente e armoniosamente soprareale.

Non c'è quindi da meravigliarsi se talora la sua adesione alla lingua poetica petrarchesca si coagula in vere e proprie « reminiscenze »: come riprese di interi versi (« quell'odore... Che tra' l'uom del sepulcro e in vita il serba », VII, 41 = *Tr. d. F.*, I, 9; « per oro o per cittadi o per castella », XVIII, 67 = *Canz.* CCVI, 47; « intendami chi può, che m'intend'io », XLIII, 5 = *Canz.* CV, 17) o di emistichi come *poggia e orza*, *a gran giornate*, *le parole estreme*, *le fattezze conte* e simili; e, più spesso, ricalchi, adattamenti e riecheggiamenti con qualche lieve modifica (« La bella donna che cotanto amava Novellamente gli è dal cor partita », VII, 18 = *Canz.* XCI, 1-2; « Ma l'annel venne a interpretar le carte, Che già molt'anni avean celato il vero », VII, 74 = *Canz.* IV, 5-6; « l'animo è pronto, ma il potere è zoppo », XXV, 76 = *Canz.* CCVIII, 14; « Non sperar più gioirne in terra mai », VIII, 83 = *Canz.* CCL, 14; « E Zefiro tornò soave e lieto A rimenar la dolce primavera », XI, 82 = *Canz.* CCCX, 1) (2). Reminiscenze, certo, molto

(1) Tale appare anche dal suo comportamento nei confronti del *Cortegiano* del Castiglione, di cui fu correttore rispettoso ed elastico (cfr. V. Cian, *La lingua di B. Castiglione*, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 39-40 e 57-58); si ricordino del resto le due affettuose testimonianze dell'Ariosto stesso, nella lettera al Bembo del 23 febbraio 1531 (ed. Cappelli, Milano, Hoepli, 1887, p. 282): « Io son per finir di rivedere il mio Furioso; poi verrò a Padova per conferire con V. S. e imparare da lei quello che per me non sono atto a conoscere », e nel canto XLVI: « ... Pietro Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro, Levato fuor del volgare uso tetro, Quale esser dee, ci ha col suo esempio mostro ».

(2) Ritengo inutile darne un elenco completo poichè per la maggior parte sono state elencate e individuate dai commentatori più at-

più rare — superano ad ogni modo di molto il centinaio — che nelle *Liriche*, ma comunque notevoli in un poema narrativo dove meno possono sorprenderci invece i ricordi di Virgilio, di Lucano, di Stazio e magari di Dante. Naturalmente questi più precisi echi petrarcheschi si addensano intorno ai temi amorosi, sia cioè nelle descrizioni delle bellezze muliebri, sia soprattutto nei lamenti degli innamorati infelici, per esempio di Sacripante nel I canto, di Orlando dopo il sogno premonitore dell'VIII, di Bradamante in particolare, durante le lunghe ambagi del suo amore per Ruggiero. Davvero inutili o dannose queste reminiscenze alla schietta ispirazione ariostesca? Diremmo anzi che proprio in questi luoghi si avverte con più evidenza la funzione poeticamente vitale che l'Ariosto attribuisce alla lingua petrarchesca, sempre che ci si renda conto, naturalmente, di quanto le « esemplari » formule amorose del *Canzoniere* (cristallizzate per di più dalla tradizione petrarchistica, e abituali all'orecchio non solo del poeta, ma un po' di tutti i componenti, anche meno provveduti, della società alla quale egli indirizzava il suo poema) gli si presentino opportune per operare nei suoi personaggi quella limpida stilizzazione, accompagnata a volte da un consapevole sorriso (1), che di quei personaggi costituisce

---

tenti. Molto più rare che nel *Furioso* sono invece le reminiscenze petrarchesche nell'*Innamorato*, dove comunque, quando non sono vere e proprie zeppe, hanno un'ingenua funzione di raffinamento e contrastano fortemente con il fondo realistico del linguaggio; esse si incontrano invece con una certa frequenza nel *Morgante*, in cui però, come è stato notato dal Getto nello studio cit. (p. 165), valgono soprattutto come elementi del furbesco e bizzarro impasto espressivo tipico di quel poema. Un compito di stilizzazione, più « malinconica » e squisita, non sorridente e vigorosa come nell'Ariosto, esse assumono nelle *Stanze* polizianesche e nell'*Arcadia*.

(1) Ecco due luoghi caratteristici in cui più evidente e consapevole appare questo sottile sorriso tutto ariostesco nell'impiegare celebri formule petrarchesche: il primo è nel proemio del canto XXIV, 3, dove la malinconica constatazione del *Canz.* XCIX, 11-14 « Ben si può dire a me: — Frate, tu vai Mostrando altrui la via, dove sovente Fosti smarrito, et or se' più che mai. », si trasforma nell'arguta auto-

al di là di ogni coerenza e approfondimento psicologico, la effettiva vita poetica (1):

Parea ad Orlando, s'una verde riva
d'odoriferi fior tutta dipinta,
mirare il bello avorio, e la nativa
purpura ch'avea Amor di sua man tinta,
e le due chiare stelle onde nutriva
ne le reti d'amor l'anima avinta:
io parlo de' begli occhi e del bel volto
che gli hanno il cor di mezzo il petto tolto. (VIII, 80).

Figlia d'Amone e di Beatrice sono,
e son, misera me! serva d'Amore.
Dai genitori miei trovar perdono
spero e pietà, s'io caderò in errore:
ma s'io offenderò Amor, chi sarà buono
a schivarmi con prieghi il suo furore,
che sol voglia una di mie scuse udire,
e non mi faccia subito morire? (XLIV, 44).

Nè dovremo troppo sdegnarci se nel piacere di questa stilizzazione l'Ariosto trascorra, assai raramente del resto, a qualche petrarchismo più acuto e prezioso:

Sospirando piangea, tal ch'un ruscello
parean le guancie, e 'l petto un Mongibello. (I, 40).

Il vento intanto di sospiri, e l'acque
di pianto facean pioggia di dolore... (XXIII, 8).

Più intensamente tuttavia l'esempio petrarchesco, sempre attraverso l'elaborazione petrarchistica o in coincidenza con essa, opera, come ancora non è stato posto

---

ironica saggezza di « Ben mi si potria dir: — Frate, tu vai L'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo »; nel secondo, più maliziosamente ancora, il dolente e solenne « Che debb'io far? che mi consigli, Amore. » del *Canz.* CCLXVIII, 1, diventa, nella novella di Fiammetta (XXVIII, 45), in bocca al re tradito: « Che debbo far, che mi consigli, frate... » (in A e B era anzi, più scopertamente, « Che *debb'io* far... »), dove anche il dantesco e petrarchesco *frate*, rivolto ad un compagno di sventura come Giocondo, diviene una inimitabile sfumatura canzonatoria.

(1) Cfr. A. Zottoli, *Dal Boiardo all'Ariosto*, Lanciano, Carabba, 1934, e la nota del Sapegno a p. 250-51 del suo commento dell' *O. F.*, Milano, Principato, 1943.

nel dovuto rilievo, proprio nella costruzione sintattico-ritmica dell'ottava del *Furioso*, aiutandola ad allontanarsi dall'ottava più nervosa, spezzata e irrequieta di tradizione quattrocentesca, per comporsi invece nella sua caratteristica architettura varia fusa e complessa e insieme governata da una sicura e vigorosa simmetria. Così, per citare subito un fatto specifico, non certo alla sintassi slegata e paratattica del Boiardo, nè a quella furbescamente frantumata e contorta del Pulci, e neppure a quella più lineare e asciutta del Poliziano (1), noi pensiamo leggendo qualcuno dei tipici periodi del *Furioso*, ordinati « a spirale » (2) con l'assorbimento parentetico delle subordinate e delle coordinate; sì invece ci torna a mente piuttosto la sapientissima struttura periodica del Petrarca, erede a sua volta della matura eloquenza di Cicerone, di Virgilio e di Orazio. Non casuali coincidenze sembra anzi di poter cogliere proprio confrontando il lavoro correttorio del poeta aretino e dell'Ariosto, l'uno e l'altro tendenti, naturalmente nell'ambito della loro diversa forma metrica, alla fusione arrotondata e bilanciata dei membri del loro periodo poetico (3). Una più particolare corrispondenza si potrebbe indicare — ma non vorremmo troppo insisterci — in quegli « incisi », che, caratteristici della sintassi petrarchesca (4) (« e 'l viso di pietosi color farsi, *Non so se vero*

(1) Cfr. ancora per il Pulci lo studio del Getto (p. 139), per il Boiardo il mio saggio (p. 133), e per il Poliziano quello del Macchioni Jodi (p. 80-81).

(2) Cfr. G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Firenze, Sansoni, 1947, p. 315. Questo carattere della sintassi dell'ottava ariostesca è bene avvertito anche dal Debenedetti, a proposito della necessità di una punteggiatura « adeguata, copiosa, sottile », nella *Nota* cit., p. 443.

(3) Particolarmente indicativo ci sembra un raffronto fra alcune correzioni analizzate dal Contini nell'art. cit., pp. 315-18, e le correzioni apportate dal Petrarca, per es. nel son. CXCVII, per cui rimandiamo ancora al Contini, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni, 1943, pp. 20-21.

(4) V. E. Bigi, *Nota sulla sintassi petrarchesca*, in *Saggi di umanismo cristiano*, 1952, fasc. 4, pp. 7-12.

o falso, mi parea », « gentil ramo, ove piacque (*Con sospir mi rimembra*) A lei di fare al bel fianco colonna »), si ritrovano, certo non più riempiti da un contenuto elegiaco-meditativo, ma in genere sorridente-malizioso, a distendere e ad ombreggiare la linea principale del discorso ariostesco:

> Olimpia in cima vi salì a gran passo
> (*così la facea l'animo possente*),
> e di lontano le gonfiate vele
> vide fuggir del suo signor crudele:
> vide lontano, *o le parve vedere*,
> che l'aria chiara ancor non era molto. (X, 23-24)

> Talor si ferma, et una voce ascolta,
> che di quella d'Angelica ha sembianza
> (*e s'egli è da una parte, suona altronde*),
> che chieggia aiuto; e non sa trovar donde. (XII, 16)

Ma l'aspetto della sintassi del *Furioso* che più deve, a nostro avviso, al Petrarca e per il quale è possibile indicare corrispondenze singolarmente convincenti, ci sembra risiedere nell'impiego di alcuni artifici retorici, già notati nelle *Rime* del Bembo e nelle stesse *Liriche* ariostesche, quali antitesi, coppie, asindeti e polisindeti. Tali artifici infatti ricorrono anche nel poema non solo con una frequenza che meglio che una minuta indagine statistica può documentare la lettura di qualsiasi ottava ad apertura di libro, e con una consapevolezza che ci è provata dal loro progressivo aumento attraverso le successive correzioni (1), ma proprio con l'intento, come nel Petrarca, di comporre in equilibrio e simmetria un discorso sintattico altamente ricco e complesso (2). Non di rado anzi

---

(1) Possono riuscire utili in proposito gli esempi radunati, sia pure ad altro fine (per mostrare come le immagini divengano « plus riches, plus nuancées »), da M. Malkiel-Jirmounsky, *Notes sur les trois rédactions du « Roland Furieux » de l'Arioste*, in *Humanisme et Renaissance*, III, 1936, pp. 436-40.

(2) S'intende che, anche in questo caso, l'analogia dell'usufruimento non è, naturalmente, analogia di *tono*: chè mentre nel Petrarca questi mezzi sintattico-ritmici, come del resto quelli linguistici, valgono ad equilibrare il suo personalissimo « dissidio » di « stati contrari »,

a renderli più idonei a questo compito, l'Ariosto approfitta proprio dei più sottili accorgimenti lessicali e musicali del poeta aretino. Così le sue antitesi tendono a presentarsi come limpide ed esatte contrapposizioni di qualità, come mostra — togliamo gli esempi dal lavoro correttorio — il passaggio da « Le lancie ambe sembrar di secco salce E non di verde frassino superbo », A (1516), XVII, 93 e B (1521), XVII, 94, a « Le lancie ambe di *secco e suttil* salce Non di cerro sembrar *grosso et acerbo* », C (1532), XIX, 94, dove, già lo notava il Pigna (1), lo spirito della correzione consiste nell'aver dato ai due membri opposti « la quantità e la qualità medesima, del tutto contraria », e, possiamo aggiungere, nell'averli disciolti ciascuno in due coppie di aggettivi chiasticamente disposti; e come appare dalla sostituzione, nella frase « Se dell'aspra donzella il braccio *pesa*, Nè quel del cavallier nemico *è lieve* », A, XVII, 96, del verbo *pesa* con il più esatto *è grave*, C, XIX, 97; ovvero dal mutamento di « Che di purpura ha il manto e la gonnella Candida sì che si può al latte opporre », A, XXXI, 54, in « Che 'l manto ha rosso e bianca la gonnella, Che l'un può al latte, e l'altro al minio opporre », C, XXXIV, 54, dove è chiarissimo il gusto della ricomposizione ordinata, così come nel passaggio da « Ch'abbi gran ventre e una via sola e stretta », A, XXI, 113, al perfetto bilanciamento chiastico « Che largo il ventre e la bocca abbia stretta », C, XXIII, 113. Nelle coppie e negli asindeti e polisindeti l'effetto armonizzatore è invece più frequentemente ottenuto, oltre che, naturalmente, attraverso la scelta di parole quasi o del tutto sinonimiche, per mezzo di accorgimenti ritmici squisitamente petrarcheschi, quali la disposizione simmetrica degli accenti (« Non pur per l'aria *gémiti* e *queréle*, Ma volan

---

nell'Ariosto invece (lo si è già visto a proposito delle *Liriche* e lo si vedrà in seguito per il *Furioso*) servono a comporre la sua esperienza tutta terrena e rinascimentale in più salda e sorridente « armonia ».

(1) Cfr. G. B. Pigna, *Scontri dei luoghi i quali ecc.*, nell'ed. Valgrisi (Venezia, 1562) del poema, esempio XXXVII.

bráccia e spálle e cápi sciolti », XII, 80; « *In gióstre, in lótte, in scéne, in bágno, in dánza* », VII, 31; « *Gentíl, giovane, rícca, onésta e bélla* », XIII, 5: « *I cápri isnélli e le dámme leggiére* », XXIV, 13; « *férma speránza e cérta sicurtáde* », XXVII, 97, che era « Infallibil speranza e sicurtade », A, XXV, 97; « *Né nótte, o giórno, o pióggia, o sól* l'arresta », XII, 67, proveniente da « Né notte o dì, né pioggia o sol l'arresta », A, X, 71); ovvero la ripetizione di identiche parole all'inizio di ogni membro (la frase « Grifon in diece Colpi che trasse », A, XVI, 3 diviene « Per che Grifon *in otto colpi e diece* », B, XVI, 3 e infine « *in dieci tagli e in diece Punte* », C, XVIII, 3; « E vanamente poi dietro gli croccia », A, « *Invan gli grida, e invan dietro gli croccia* », BC, II, 39; e si ricordi in genere la cura, già rilevata dalla Diaz, di premettere sempre la preposizione davanti ai singoli termini di una serie di complementi); o infine la scelta di membri di ugual numero di sillabe (« *Scortese, ingiusto, barbaro et atroce* », XII, 93; « *e taglia e fende e fiere e fora e tronca* », XXIII, 61, dove forse non è casuale neppure la simmetria delle consonanti iniziali; « Ch'*all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante* », XXIII, 109) (1). Sono troppo « leggieri e minuti » fatti questi che siamo venuti passando in rassegna? Pure per convincerci che — riprendiamo ancora parole del Bembo — « sono tali che, raccolti, molto adoperano », per persuaderci insomma di quanto questi accorgimenti e artifici della tecnica petrarchesca e petrarchistica contribuiscano a creare il movimento originalissimo dell'ottava del *Furioso*, basterà rileggere qualcuna delle strofe più

(1) Notiamo di passaggio che anche se non ci fossero le indiscutibili ragioni paleografiche addotte dal DEBENEDETTI (*Nota* cit., p. 427) in questo verso la lezione *ombre* in luogo di *ombra* (accettata dai precedenti editori) si imporrebbe ugualmente e per il ricordo del famoso verso petrarchesco *erbe, ombre...*, e per la stonatura che, contro le consuetudini ariostesche, si produrrebbe, accogliendo il singolare, nella struttura simmetrica del polisindeto, impostata — oltre che sull'identità quantitativa dei suoi membri — sul bilanciamento della coppia di plurali femminili con quella di singolari maschili.

note e per comune consenso più belle del poema, quella ad esempio che descrive la fuga di Angelica:

> Fugge tra selve *spaventose e scure*,
> per lochi *inabitati, ermi e selvaggi*.
> Il mover *de le frondi e di verzure*,
> che *di cerri* sentia, *d'olmi e di faggi*,
> fatto le avea con subite paure
> trovar *di qua di là* strani viaggi;
> ch'ad ogni ombra veduta *o in monte o in valle*,
> temea Rinaldo aver sempre alle spalle. (I, 33)

Avrebbe davvero potuto il poeta giungere alla beata ricomposizione armoniosa degli incidenti della fuga spaventata di Angelica, senza il provvidenziale soccorso di quelle esatte antitesi (*di qua di là ... o in monte o in valle*) e specialmente di quelle coppie bilanciate (*spaventose e scure ... de le frondi e di verzure*) e di quei polisindeti a tre membri (*inabitati, ermi e selvaggi ... di cerri ... d'olmi e di faggi*) in simmetrica alternanza, nei primi quattro versi? (1). Quanto l'autore fosse attento a tali effetti, ci prova anche l'unica ma importante correzione del quarto verso, polisindeto anche prima ma ancora « disordinato » (« di cerri, e d'olmi, abeti, pini e faggi », AB) e comunque non simmetrico col secondo. Un esempio anche più evidente di questa attenzione appare nelle correzioni dell'ottava che narra l'eroica morte di Isabella (A, XXVII, 25; C, XXIX, 25):

> Bagnossi come disse, et lieta porse
> all'incauto pagano il collo ignudo,
> il qual pel vin, che tutta notte corse,
> si ritrovava più cotto che crudo.
> Quel uom bestial, che le credeva, scorse
> tanto con l'empia man, che 'l ferro crudo
> quel capo che fu già d'amore albergo,
> spiccò dal petto e dal candido tergo.
>
> Bagnossi, come disse, e lieta porse
> all'incauto pagano il collo ignudo,

(1) Effetto già notato dal De Robertis, *Lettura sintomatica del I dell'O. F.* in *Paragone*, aprile 1950, p. 14.

incauto, e vinto anco dal vino forse,
incontra a cui non vale *elmo né scudo.*
Quel uom bestial le prestò fede, e scorse
sì con la mano e sì col ferro crudo,
che del bel capo, già d'Amore albergo,
fé tronco rimanere *il pétto e il tergo.*

dove non è chi non senta come con l'aumento e la regolazione delle coppie il poeta abbia voluto e ottenuto il supremo equilibrio, che soprattutto gli stava a cuore, degli effetti commoventi e drammatici della scena (e si noti di passaggio l'eliminazione, tutta nel gusto petrarchesco, e della frase familiare del verso 4 e della ripetizione in rima di *crudo*). Si direbbe anzi che quanto più il tema è agitato e sconvolto tanto più l'Ariosto goda di inserire i suoi elementi ordinatori, come nella descrizione degli effetti terribili della pazzia di Orlando:

Li agricultori, accorti agli altru' esempli,
lascian nei campi *arátri e márre e fálci:*
chi monta *su le case* e chi *sui templi*
(poi che non son sicuri *olmi né salci*),
onde l'orrenda furia si contempli,
ch'a *púgni, ad úrti, a morsi, a gráffi, a cálci,*
cavalli e buoi rompe, fraccassa e strugge;
e ben è corridor chi da lui fugge.. (XXIV, 7)

È ancora questo gusto di euritmia e di regolarità nella pur ricca e vigorosa varietà che porta l'autore del *Furioso* a riprendere dalla tecnica petrarchesca per la sua ottava molti altri raffinati accorgimenti di carattere più strettamente musicale, in coincidenza sempre con le preferenze teorizzate e messe in pratica dal Bembo, e già a suo tempo accennate. Qui pure, più che una documentazione sul testo definitivo, varrà qualche esempio tipico tratto dal lavoro correttorio. Così la sua cura di evitare bruschi e cacofonici incontri di consonanti si rivela, oltre che in alcuni mutamenti, già citati, di ordine grammaticale (*in lo* > *nello*, *il scoglio* > *lo scoglio* ecc.), in alcune correzioni dove all'eufonia è sacrificata — e il Pigna lo nota non troppo soddisfatto — la proprietà dell'espressione, come nel passaggio da « Dovunque 'l vago sol *scalda* e colora » a « *luce*

e colora », o in quello da « Come al *spirar* di due benigni venti » a « Come al *soffiar* ecc. » (1). Analogamente vengono eliminate, per quanto possibile, le ripetizioni di una stessa sillaba (« La notte e 'l gio*rno* vi picchia*no* inda*rno* » diviene « la notte e 'l dí vi picchia senza frutto » con il sacrificio anzi di una coppia euritmica) e anche di una stessa consonante (« L'odor l'a*bb*ia a mor*b*ar del nostro sesso », XXXVII, 40 è corretto in autografo « L'odor l'ammorbi del femineo sesso »); e si evitano gli incontri di vocali dissonanti: « Che la bandiera candida *avea in* testa », AB, I, 68 si fa in C « E con un bianco pennoncello in testa »; « Orlando che l'ingegno *aveva immerso* », A, XXVII, 47 già in B è « avea summerso », in C « sommerso ». Così pure molte parole tronche, specie se terminanti in consonante, vengono nelle edizioni successive variamente evitate o ridotte in piane (2) secondo il gusto petrarchesco e la preferenza mostrata dal Bembo nelle *Prose* (p. 26 e 61), anche gli infiniti dei verbi, quando segua una particella breve come *il* o *in*: « *andar il* palafren », A, I, 36 > « *andare il* palafren », C; « *cader in* terra », A, II, 56 > « *cadere in* terra », C, e simili. Altrettanto facilmente documentabile è la sottile cura dell'Ariosto nel contemperare sillabe lievi e dense: bastino due esempi tipici, uno indicato dal Debenedetti, in cui, in contrasto con una consuetudine altrove osservata, si pone *onde* in luogo di *ove* « ... nel profondo oscuro Vo de lo 'nferno, *onde* il pensar di vui... » XXIV, 79, evidentemente per rialzare con quella voce « rotonda, sonora e piena », come la definisce il Bembo, « i suoni di un verso che era un po' fiacco »; l'altro dal Migliorini, che ha osservato come, anche questa volta in contrasto con la normale tendenza, l'autore, in C, XLIII, 74, « di questa bella donna *inamorosse* », abbia scempiato la doppia di un primitivo « innamorosse », al fine di evitare un terzo raddoppiamento dopo quelli delle parole precedenti.

---

(1) Cfr. gli esempi XXXIX e LXXV del Pigna, *Scontri* cit., da cui togliamo anche l'osservazione che segue (es. LXXIX).

(2) Cfr. lo studio cit. della Diaz, p. 116.

In quale dei poeti quattrocenteschi potremmo ritrovare questa sensibilità così viva e attenta alla regolata e contemperata « variazione » dei suoni? Da quei poeti si allontana l'Ariosto, aderendo invece questa volta pure alla tecnica petrarchesca e bembiana, anche nel costruire i suoi endecasillabi, che, rifuggendo in genere dal tipo più dissonante di 7ª, relativamente frequente nelle ottave del Boiardo, del Pulci, del Magnifico, del Poliziano, si adagiano costantemente, pur nella loro ricchissima varietà di accenti secondari, nei due moduli più regolari e proporzionati di 4ª e 8ª, e di 6ª (1). Che si tratti di un criterio preciso ci provano ancora le correzioni, e non soltanto quelle che si riscontrano confrontando le tre edizioni (« Mosso a pietà, li porrà in sepoltura », AB, XXII, 82 > « Mosso a pietà, darà lor sepoltura » C, XXIV, 82; « Impallidísca in la siépe spinósa », AB, XXII, 80 > « Impallidísca in su la siépe ombrósa », C, XXIV, 80; « Tutta dicar al servígio di Dio », AB, XXII, 89 > « Tutta al servígio dedicár di Dío », C, XXIV, 89), ma anche nei frammenti autografi (« Che per la mórte del pádre doléntе » > « Che sopra il pádre mórto lei doléntе », X, 12; « Che di natúra i segréti rivéli » > « Che quei segréti agli occhi altrúi rivéli », XXXVII, 29; « Se gli fan cóntra più crúde e più fiére » > « Se gli fan cóntra più sdegnóse e fiére », XXXVII, 92). Se poi nelle rime del *Furioso*, e fin dalla prima redazione — l'Ariosto, si sa, cambiò raramente le sue rime — appaiono assai rare, in proporzione con l'ampiezza del poema, le parole sdrucciole (29) e tronche (6) (2), e se in questo pure la sua ottava, seguendo il suo gusto

(1) Ecco qualche statistica: nel I canto su 688 endecasillabi solo 6 hanno l'accento di settima, nel II su 608, 10, e così via (nel XXXIII su 1008 appena 4); invece per esempio il Boiardo ne ha ben 69 sui primi 728 versi del I dell'*Innamorato*, e lo stesso Poliziano almeno 35 nelle prime 90 ottave delle *Stanze*. Questa tendenza dell'A. ad eliminare gli accenti di settima è stata notata anche da E. Carrara, *Marganorre*, in *Annali della Sc. Norm. Sup. di Pisa*, 1940, p. 41.

(2) Cfr. F. D'Ovidio, *Versificazione e arte poetica medioevale*, Milano, Hoepli, 1910, p. 41.

ritmico saldo e riposato, diverge da quella dei poeti quattrocenteschi, che della rima sdrucciola specialmente fanno, come è noto, un impiego consapevole, non sarà esagerato affermare che l'autore trova anche in tal caso almeno un appoggio nell'esempio del Petrarca (che non usa nessuna vera e propria rima sdrucciola e soltanto quattro rime tronche nella, per molti versi eccezionale, canzone CV) nonchè, naturalmente, negli avvertimenti teorici del Bembo (*Prose* p. 61).

Ma si consideri, per finire, un altro aspetto caratteristico dell'ottava del *Furioso*, quel giuoco finissimo di « sfasature », per così dire, che si crea fra il ritmo limpido, pieno e vigoroso degli accenti e delle rime perfette e la sintassi complessa e ordinata delle frasi e dei periodi: un giuoco che si appoggia soprattutto su quelle fratture interne del verso e quegli enjambements, che ben lontani dal frângere (come accadrà poi nel Della Casa e più nel Tasso) la saldissima e dominante impalcatura ritmica, ne ammorbidiscono e ne dissimulano con elegantissima sprezzatura i contorni (1):

> Oh quante sono incantatrici, oh *quanti*
> *incantator* fra noi, che non si sanno!
> che con lor arti uomini e donne *amanti*
> *di sé*, cangiando i visi lor, fatto hanno... (VIII, 1).
>
> ... L'un fugge, e l'altro caccia; e le *profonde*
> *selve* s'odon sonar d'alto lamento.
> Correndo usciro in un gran prato; e *quello*
> *avea nel mezzo* un grande e ricco ostello. (XII, 7).

Orbene come non avvertire in queste fratture e in questi enjambements, così essenziali al fluente e legato arrotondamento della strofa ariostesca, e quasi sconosciuti, almeno come consapevole mezzo tecnico, all'ottava quattrocentesca, un'eco della melodia petrarchesca, sapiente-

---

(1) Intorno a questo carattere degli enjambements ariosteschi cfr. M. Fubini, *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*, in *Belfagor*, I, 1946, p. 551, (ora in *Studi sulla lett. del Rin.*, Firenze, Sansoni, 1947).

mente discorsiva, che tanto spesso si vale di tali procedimenti, o, se preferiamo, del riecheggiamento che, come a suo luogo si è notato, ne fa il Bembo nelle sue *Rime*? Anzi per questi, come in genere per gli altri accorgimenti stilistici che siamo venuti passando in rassegna, è possibile indicare un testo più preciso a documentare l'importante azione mediatrice del letterato veneziano: quelle cinquanta *Stanze* (1) recitate ad Urbino nel 1507:

> Ne l'odorato e lucido Oriente,
> là sotto 'l puro e temperato cielo
> de la felice Arabia, che non sente,
> sì che l'offenda, mai caldo né gelo,
> vive una riposata e lieta gente,
> tutta di bene amarsi accesa in zelo,
> come vuol sua ventura, e come piacque
> a la cortese Dea che nel mar nacque.
> A cui più ch'altri mai servi e devoti,
> questi felici,...

in cui, come appare anche dai pochi versi citati, i più squisiti ritrovamenti sintattici, ritmici e sonori della tecnica petrarchesca dell'*aequitas*, venivano per la prima volta impiegati, con perfetta sicurezza e consapevolezza, ad assodare e smussare l'irrequieta ottava quattrocentesca in un organismo letterario veramente nuovo, disinvolto e vigoroso e pure altamente equilibrato, che se non era ancora l'ottava ariostesca, dovette apparire all'Ariosto, che aveva allora da poco iniziato il suo poema, un punto di riferimento davvero saldo e congeniale.

EMILIO BIGI.

---

(1) Sulla larga e rapida fortuna di queste *Stanze* nella poesia del '500 si veda l'*Introd.* cit. agli *Asolani e Rime* del DIONISOTTI, p. XXXIX, che acutamente avverte anche la loro diversità da quelle del Poliziano. Strano sembra invece il giudizio del CIAN (*Il maggior petrarchista del '500*, in *Annali della cattedra petrarchesca*, VIII, 1938, p. 36) a cui esse appaiono poco petrarchesche, e da riportare senz'altro alla tradizione popolaresca fiorentina.

VARIETÀ

PORTIANA

I

L' "EDITIO PRINCEPS,,

È noto che, vivo il Porta, se si eccettuano alcune pubblicazioni occasionali (1), non si fece altra edizione a stampa delle sue poesie milanesi oltre quella del 1817, che si cita comunemente come edizione Cherubini (Ch): a Francesco Cherubini si deve infatti (non il minore dei suoi tanti meriti di dialettologo) anche quel « corpus » di scrittori milanesi, che, stampato dal 1816 al 1817, riunì in un dodicesimo e ultimo tometto, i primi cinquanta componimenti portiani (2).

---

(1) Alle undici elencate dal CAMPAGNANI nella sua *Bibliografia di C. P.* (in appendice all'edizione Robecchi, Milano 1887) sarà possibile aggiungerne due altre: una, già su indicazione di R. Barbiera (V. l'ediz. portiana da lui curata, Firenze 1884, p. 436), che riguarda il son. *Eel forsi che la Sura Marianin*; l'altra, che segnaliamo noi, relativa al son. *Haala faa a ment sura Maddalenin*, stampato su foglio volante: « *In Occasion Del Matrimoni / Del / Sur Gaitan Maderna / Colla / Sura Maddalenin Locatella* / ——— / *Alla Sposa / Sonett* / [testo] / ——— / *Milano, Dai Torchi di Gio. Pirotta. / 1812* ». Di questa rarissima stampa abbiamo ritrovato un esemplare tra le carte Custodi della Bibl. Naz. di Parigi, fonds italien 1559, c. 243; della prima (di cui il Barbiera dice che uscì a Lugano nel 1817, presso la tipografia Veladini e C., come miscellanea per monacazione) non ci è stato invece possibile di trovare alcuna copia.

(2) *Poesie / Di / Carlo / Porta // ——— // Milano / Presso Giovanni Pirotta. / 1817.* Vol. in-12° di pp. 174 [num. dalla p. 11] pp. 12 n.n. [Elenco degli Associati; Correzioni]. Diremo, per curiosità dei bibliofili, che del volumetto furono tirati anche alcuni esemplari in carta forte, probabilmente ad uso dell'autore e dell'editore (due dei tre a noi noti da biblioteche private milanesi recano infatti un invio autografo del poeta); per il rimanente affatto identici agli esemplari comuni, salvo che in essi è stato abolito ogni riferimento alla « Collezione »: sicché il titolo è stato completato in *Poesie Milanesi / Di / Carlo Porta* e la prefazione, l'elenco degli associati, e l'indicazione « vol. XII », segnata saltuariamente a pié pagina, ne sono stati aboliti. Ricorderemo infine un ultimo particolare relativo al tometto portiano: che in un primo tempo esso avrebbe dovuto riunire non solo le poesie del Porta, ma anche quelle di Carlo Alfonso Pellizzoni (stampate poi nel vol. XI), ma che il Pellizzoni si rifiutò a tale compagnia, come ricaviamo da questi suoi versi a un amico:

E poen vuj consultall
Riguard a fà stampaa i mè poesij
Insemma a quij del Porta, perchè in quij

Ma prima che gli si aprisse tale prospettiva, il Porta attese a una « edizione » autografa della sua opera, riunendola dapprima in un quaderno (B), poi, nel 1815, in un secondo, aggiornato e definitivo (A). Quanto ancora compose dopo l'estate di quell'anno ricopiò o elaborò in un terzo quaderno (C), che a differenza dei primi due, oltre un aspetto non calligrafico, presenta un andamento cronologico, quasi diaristico (1): dall'estate appunto del '15 al settembre del '16, con in fine un ultimo componimento del luglio '17. La soluzione di continuità non è solo del contenuto di C, ma della stessa attività poetica portiana (2). In questi mesi l'« otium » dell'I. R. cassiere Carlo Porta è tutto assorbito, si direbbe, dall'allestimento della sua prima e unica edizione, che uscí il 31 maggio del '17 (3). Lettere all'« editore » Francesco Cherubini, datate dal gennaio al marzo di quell'anno (4), testimoniano del serio impegno che vi mise; ma il silenzio della sua musa (che, salva l'eccezione della corrispondenza in versi con il Grossi, durerà sino al tardo '18) (5) dev'essere ricondotto ad altra, piú intima ragione, cioè a una patetica, deli-

---

Gh'è dent di porcarij
E mi no vuj, perchè sont scrupolos,
Vedè i mè vers su on liber scandalos.

(versi che citiamo da A. OTTOLINI, *Carlo Alfonso Pelizzoni e alcune sue poesie inedite*, in *Miscellanea di Studi Lombardi in onore di Ettore Verga*, Milano 1931, p. 262).

(1) I tre quaderni sono stati studiati la prima volta da CARLO SALVIONI, che ne dà la descrizione nella sua nota *Le date delle poesie milanesi di Carlo Porta* uscita postuma in *ASL* XLVII [1920], f. IV. Noi manteniamo le sigle adottate dal Salvioni, ma facciamo notare qui che, a voler indicare la successione cronologica dei tre quaderni, B deve precedere A. Circa l'ordinamento « diaristico » di C si potrà osservare che il n. LXX (luglio 1816) segue al n. LXIX (settembre 1816); ma è verisimile che il poeta, data la considerevole lunghezza del primo componimento, si riservasse di ricopiarlo in piú riposato momento, dando la precedenza al sonetto che aveva composto nel frattempo.

(2) Nessuna poesia nuova (se non forse il *Miserere*) risale a questo periodo; nel quale però il poeta attese all'elaborazione della seconda e terza parte del *Marchionn* e iniziò la « corrispondenza » in versi con l'amico T. Grossi.

(3) La notizia della data ci è fornita, non sappiamo su quali elementi, dal Comandini (*L'Italia*, ecc., vol. I). Del volume di poesie portiane è cenno però, oltre che in un biglietto del Berchet al Porta, del 2 luglio, in lettere, del 10, 13, 16 e 27 luglio, del Grossi al Porta (C. SALVIONI, *Lettere di T. G. e di altri amici a C. P. e del P. a vari amici* in *GSLI* a. XXXVIII [1901], pp. 278-338) e, ancora, in lettere del Porta, del 19 e 24 luglio, rispettivamente al Grossi (C. SALVIONI, *Lettere di C. P. a T. G., a Luigi Rossari* ecc. in *ASL*, a. XXXV [1908], f. XVII) e al Giovio (G. GALLAVRESI, *Tra gli autografi: C. Porta Pietro Buratti, Francesco Reina, Carlo Imbonati e Giulia Manzoni Beccaria* in *Il Libro e la Stampa*, a. I [1907], f. IV-V, p. 139 e segg.). Del 29 luglio è infine una lettera del P. al Grossi (S. ASCIAMPRENER, *Una lettera di C. P. a T. G.*, in *La Martinella* a. VI [1952], f. I, pp. 16-19), in cui il poeta si dice in possesso di un ultimo esemplare della stampa.

(4) V. in appendice a questo scritto i nn. 1-6.

(5) L'unico componimento di quest'anno è il *Sicché, don Rocch, che nol se cruzzia pú*, dell'ottobre.

berata volontà di tacere. La « memoria » al figlio, che ce ne documenta (1), chiarisce quali ne siano stati i motivi: le indagini poliziesche e le malevolenze di oscuri nemici e l'amarezza non poca di sentire la propria onesta dedizione compromessa dalla disonestà delle calunnie, tutto questo e la necessità non solo materiale di salvaguardare il proprio lavoro inducono il poeta, cui si appone a colpa politica la presunta paternità della *Prineide* (2), prima a difendersi, poi a chiudersi ostinatamente in sé. E sacrificio grande, difficile, è « satiram non scribere ».

Di qui secondo noi giova spiegarsi, oltre la pausa sensibilissima nella serrata produzione del Porta, anche la sua disposizione verso la prima stampa delle sue poesie. Che è disposizione, si è detto (ma si pensi anche solo ai mutamenti e ai dubbî di cui di continuo si scusa in quelle sue lettere al Cherubini), di vero, appassionato interesse; sicché la concessione incondizionata all'« editore », che pure vi si legge, di « togliere, aggiungere, e cangiare sino all'ultima virgola » (concessione, si badi, posteriore alla revisione della censura) si ispira a una rigorosa misura di prudenza (3): come un delegare ad altri, a scanso di ogni nuovo, ancorché minimo attrito, la necessità di entrare in contatto con le *Behörde*.

È ovvio intanto che a questa medesima misura di prudenza si ispirasse già l'autore nella scelta delle poesie destinate alla stampa. Un confronto tra Ch (4) e i quaderni autografi ci consente di rilevare, per quanto possiamo sapere attualmente del contenuto di B A C, l'esclusione di 45 poesie. Si trascurino, insieme col n. LXXI, di data posteriore a Ch, le tre poesie in lingua, non pertinenti al carattere dialettale della collezione cherubiniana, e tutte quelle troppo strettamente occasionali (XVI, XXXII, XXXVI, XXXIX, XLII, XLVII, XLVIII, LI, LIV, LV, LVI, LXII, LXVI, LXVII); per

---

(1) Conservata in duplice copia autografa in RP II 2^e, fu pubblicata dal Salvioni in *C. P. e il processo per la Prineide*, *ASL* a. XLI [1914], f. III, pp. 564-65. È del gennaio 1817.

(2) Si veda, della vasta letteratura sull'argomento, l'art. del Salvioni cit. alla nota preced. e, per i documenti di polizia che allega, il libro di Irene Bonamore, *La Prineide di T. G. e la polizia austriaca*, Milano 1926.

(3) Si veda in particolare la lettera n. 3 del P. al Cherubini.

(4) Le cinquanta poesie che vi compaiono (secondo una disposizione metrica) sono, nell'ordine, le segg.: L, XX, LXX, LXXX, XXXVIII, XLIII, LXXIII, VI, LX, LXXVI, LXI, LVII, LXV, LXIV, LIX, XIX, LXXV, I, II, LXXIV, LXXXI, LXXIX, LXIV, XLV, XLVI, XLIX, LXIX, VII, VIII, XII, XVII, XV, LXXVII, LXXVIII, XI, XXI, LXXII, XXVIII, XXX, LXVIII 7, 6, 4, 12, LXIII, LXXXII, LXXXIII, XXIII, V, XXXV, LVIII. Di queste 38 sono comuni a B A C, le rimanenti sono esclusive di Ch (dal LXXII all'LXXXIII) senza peraltro escludere che anch'esse, o alcune di esse, originariamente figurassero in quelli: così il n. LXXIV (che in Ch segue immediatamente ai nn. I, II) potrebbe essere il componimento, registrato nell'indice di A come allogato a p. 7, il capoverso del quale iniziava per *c*.

le altre l'assenza da Ch si motiverà o da ragioni politiche (XIV, XXII, XXXI) o da ragioni morali (di non stretto ossequio, cioè, alla morale e alla religione: III, IV, IX, X (1), XIII, XXIV, XXVII, XXXIII (2), XXXIV, XXXVII, LII) o anche da vizio di personalità (XVIII, XXV, XXVI, XXIX, LVIII son. proemiale, 1, 2, 3, 5, 8, 9, 10, 11). Non diciamo che tutte queste esclusioni siano da attribuire già allo stesso autore; qualcuna (e qui ci soccorre la testimonianza di due lettere proprio dell'I. R. Censore, l'abate Giovanni Palamede Carpani, indirizzate al Cherubini) dovremo imputarla all'intervento dell'autorità (3). Ma, anche per le poesie accolte, gli interventi censorî (riconoscibili su di una collazione del testo a stampa con gli autografi esistenti) (4) ubbidirono agli stessi criterî. La lettura degli apparati ci offre una serie di varianti, rispetto ai testi dell'autore, che si devono appunto considerare:

a) correzioni in ossequio alla religione e alla morale: XI 6 *Fior de ciapp, de spall, de tett; Fior de gamb, de brasc, de tett*; XXXVIII 401 *Cristo: Cisto*; XLIII 199 *Dio el ghe ispira de ciammà à rassegna: L'ordenna subet de c. a r*; id. 229 *L'hoo faa perchè el Signor me l'ha ispiraa: L'ho faa per via ch'el ciel me l'ha i.*; XLIX 12 *E i pret locch e stremii de la tempesta: E cert olter stremii d. l. t.*; L 175 *E beatt quell freguj de mond Cristian: E beat quell tantin de m. C.*; LXIII 84 *E credill che vel doo come de fed: E c. che v. d. quasi de f.*; LXV 59 *Cristo: Cisto*; id. 199 *Cristo Gesus Maria: Ah sanguanon de bia*; id. 705 *Cara Madonna: Ah providenza* (5); LXXII 101 *Ehi!... ch'el tenda ai fatt soeu...: Ehi! giustemm quell lenzoeu.*

---

(1) Incluso in un primo tempo e poi sostituito dal poeta stesso con il n. XXI (cfr. lettera al Cherubini n. 3).

(2) Nulla possiamo dire a rigore dello svolgimento di questo componimento dopo le due sole strofi superstiti; ma l'esser stato oggetto di censura, nel ms. A, da parte del Tosi, ci autorizza, senza dubbî, tenuto conto dell'avvio, a porre l'intero componimento tra quelli irrispettosi della religione.

(3) V. in appendice a questo scritto le lettere nn. 7-8.

(4) Non sempre, però: infatti delle 12 poesie che Ch non ha in comune con B A C, 7 si leggono in tutto o in parte in altri fogli autografi; 2 (LXXIII, LXXXII) figurano solo in abbozzi parziali; tre infine (LXXII, LXXVII, LXXVIII) non compaiono altrimenti. Delle 38 poi che Ch ha in comune con B A C, non tutte sono realmente leggibili (dopo la manomissione del Tosi) nei tre quaderni o in altro autografo portiano: così è dei nn. VI e XI parzialmente mutili, del n. XLIX, accuratamente abraso da A, e del n. LXV di cui C non ospitò mai più della sola prima parte: per i quali componimenti il ricorso a copie coeve è possibile solo nel caso dei nn. VI e XLIX.

(5) Le correzioni del n. LXV (di cui l'ultima è introdotta solo nell'« Errata ») sono un evidente ossequio ai desiderî del censore Carpani (cfr. lettera n. 8); altrettanto si potrà dire per le altre qui elencate. Cade dunque l'ipotesi avanzata da G. P. Bognetti (*Poesia e religione in un « errata-corrige » del Porta*, in *La Martinella*, a. IV [1950], f. XII, pp. 348-50), secondo cui tali correzioni sarebbero state suggerite al poeta da scrupoli religiosi, che preludono, nel '17, a quella conversione « in extremis » di cui va adorna anche la biografia del Porta.

b) abolizione di riferimenti polemici a persone reali: II 1 *Ambrosin: Giromin*; VIII 1 *Gorell: Manell*; XXVIII 1 *Bravi i mee Gambaritt: B. sciur rezitant*; LXIII 65 *Stoppan: Tappan*.

Ma la lente del censore non fu il solo schermo attraverso cui filtrò l'opera portiana entrata in Ch. Agli scrupoli professionali del Carpani (si ricordi la duplice funzione, politico-religiosa, della censura austriaca della Restaurazione) si dovranno aggiungere le esigenze dell'editore Francesco Cherubini. Che se, come dialettologo, fu infaticabile, esemplare schedatore (si allude in ispecie al suo magistrale *Vocabolario milanese-italiano*, cosí implicato, dal Manzoni al Dossi, nei segreti di officina degli scrittori lombardi), come editore di testi fu assai men probo artigiano. E basterebbe, a convincersene, un rapido riscontro tra le stampe sei-settecentesche del Maggi e l'edizione da lui procurata di questo autore, avvertendo che qui si vuole soltanto sottolineare un particolare abito filologico, mentre a posteriori si dovrà distinguere tra gli ammodernamenti del Maggi, mossi da esigenze divulgative, e le correzioni al Porta, quest'ultime (considerato l'esiguo *décalage* cronologico) normative, in genere, secondo l'uso corrente e una concezione « aristocratica » del dialetto (1). Anche qui la lettura degli apparati mette in evidenza una serie di costanti scrittorie (non sempre rigorose, invero), che costituiscono la deformazione, nel senso indicato, della lente filologica del Cherubini.

Una variante morfologica come, ad esempio, *abbien* (< HABEANT) per *abben* (*Ch'abben miss el coo a partii* LX 43) ha ovviamento lo stesso valore di « ammodernamento » della variante fonetica *scala* per *scara* (XXXVIII 91): identico (per trascurare i casi isolati) in tutta una serie di fonemi. Ne diamo pertanto, a titolo di esemplificazione, un elenco sommario.

1) La *a* protonica (primitiva o secondaria) tende ad *e*: *pienton* (*pianton*) II 3, *frecass* (*fraccass*) XX 97, *scernì* (*sciarnì*) XXI 7, LVIII 125, LXV 270, *reson* (*rason*) XXI 12, *forestee* (*forastee*) XXXVIII 36, 259, LVII 2, 22, *intrettanta* (*intrattanta*) XXXVIII 49 *querell* (*quarell*) XXXVIII 170, *secrestia* (*sacrestia*) LXX 132.

2) Un caso particolare del passaggio precedente si ha nei monosillabi proclitici: *da, dal, dall', dalla* > *de, del, dell', della* (*de la*) VI 9,

(1) Che si basa cioè sul dialetto cittadino in opposizione al dialetto del contado e, all'interno del primo, sull'uso delle persone colte in opposizione a quello del popolo. Il che significa, in genere, opzione per le tendenze innovatrici.

(2) È opportuno notare che *da* in questo caso non è solo dei mss., ma anche della prima stampa del componimento (1816): si potrebbe infatti dubitare, per componimenti di data piú alta, che la correzione fosse del poeta e non del Cherubini, secondo uno svolgimento che, sia pure non coerente, è dato di rilevare nello stesso uso scrittorio del Porta, il quale usa le forme in *a* (*da, par, parchè*) in una fase arcaica e le forme in *e* in una fase piú recente. Ma è distinzione, questa, di valore puramente indicativo, forme in *a* potendosi ritrovare anche in componimenti tardi.

XVII 1, XX 13, 14, XXXVIII 35, 82, 337, XLIII 191, L 2, 4, 51, 77, 124, 138, LVIII 60 (2), LXIV 48, 71, LXV 8, 158, 235, 362 (1), cfr. anche *depertutt* (*dapertutt*) XXXVIII 157; *quaj* (e composti *quajcoss*, *quajghedun* dove la *a* cessa di essere tonica) > *quej* (*quejcoss*, *quejghedun*): ed è fenomeno costante di Ch, cfr. VI 15, XXXVIII 16, 28, 42, 269, XLIII 24, L 29, 141, ecc. ecc.; (*quej coss*) XX 34, 36, 64; (*quejghedun*) XXXVIII 21 (2).

3) La *e* protonica (e di sillaba iniziale) tende a *i* (salvo, generalmente, dinnanzi a nasale): *discor* (*descor*) VIII 6, *nissun* (*nessun*) XX 85, XXIII 8, XXXVIII 19, L 36, *sigur* (*segur*) XXXVIII 104, *mijorament* (*mejorament*) XXXVIII 124, *disill* [ditelo] (*desill*) XXXVIII 213, 214, *di* [in funzione di proclitica: *sú di quatter bricch*] (*de*) L 41, *virtú* (*vertú*) XLIV 8, 48; ma dinnanzi a nasale: *testemonni* (*testimonni*) XXXVIII 396, XLIII 162, *similitudena* (*-ina*) XLIII 228, *entrà* (*intrà*) LVII 7.

Qualche altro fenomeno nel campo del vocalismo può essere indicato sulla base di forme come *no*, *nol* per gli autografi *ne*, *nel* XX 68, XXXVIII 336, LXX 162; nell'uscita in *-ol*, *-or* di *nivol* XXXVIII 131, *martor* ibid. 291, *làvor* LXV 46, *comor* ibid. 225, in luogo dei portiani *niver*, *marter*, *lâver*, *comer*; infine in *vuna*, *genuggion* per *voeunna*, *genoeuggion* XXXVIII 31, 116, XLIII 261.

Fatti di significato identico sono nel campo del consonantismo l'assimilazione regressiva della palatale sorda alla sibilante nel gruppo *s'c* e l'assibilazione della palatale schiacciata sorda (*s'c*, *sc* > *ss*): *uss* (*us'c*) XXXVIII 74, 472, (*lus'c*) ibid. 227; *Ussuria* (*Usciuria*) VIII 12, *visser* (*viscer*) LXV 345 (3); il dileguo di *-v-* intervocalico: *cioè* (*ciovè*) XXXVIII 197, XLIII 35, *Gioanni*, *Gioannin* (*Giovanni*, *Giovannin*) XXXVIII 297, 400, 410, 449, *spuaa*, *spues*, *spuin* (*spuvaa*, *spuves*, *spuvin*) LX 29, LXX 128, XLIII 53, *tuo* (*tuvo*) LXV 534; la rispondenza di palatale ad affricata sorda: *pacifegh* (*pazzifegh*) XLIII 183, *facil* (*fazzel*) L 6, *cert* (*zert*) L 135; infine la restituzione della dentale in luogo della palatale sorda (< -CT-, -TI) all'interno e in uscita di parola: *vittura* (*vicciura*) XLIII 99, *pont* (*poncc*) LXV 170, *quant* (*quancc*) ibid. 261: fatti, questi ultimi, al limite della morfologia, nella quale rientrano forme come *disi*, *disa* (1ª pers. sing. del pres. ind. e cong. del verbo « dire ») per *dighi*, *diga* di uso portiano

(1) Il confronto, in assenza del ms., è condotto per questo verso sul testo dell'edizione Grossi (1821), che in tale caso e altri analoghi sembra serbarsi piú fedele alla lezione originale.

(2) È interessante rilevare che il Cherubini, con questa sua correzione di *quaj* in *quej* adottata per tutti i testi della sua collana, suscitò vivaci dissensi, di cui ci è giunta l'eco attraverso una polemica epistolare con certo Luigi Contini di Varese (che figura tra gli abbonati alla « Collezione »): polemica i cui documenti si conservano tra le carte Cherubini della Braidense.

(3) Anche qui il confronto è condotto sull'edizione Grossi (cfr. p. 5 n. 3).

(XXXVIII 278, 285, 309, 409, L 87, LIX 13) ed *era, sera* (1ª pers. sing. dell'imperf. di « essere ») per *eva, seva*, che è sostituzione costante in Ch, salvo in tre soli casi (LX 13, LXV 194, 300).

Valore « decolorante » hanno invece le correzioni cherubiniane di solecismi usati intenzionalmente dal Porta: cosí *bocca* per *pocca* XXXVIII 115, *uss* per *lus'c* XXXVIII 227 (v. anche ibid. 464 *Da podeghen cuntà al Lanzian del domm* e XLIII 241 *Fan l'Ecco tucc i fraa alla provvidenza*), *reo* per *rejo* XXXVIII 390, *Lustrissem* per *Sustrissem* ibid. 195, 217; o l'uso di forme correnti per quelle plebee dell'autore: es. *lampeda* per *lampita* XX 104 e la « lectio facilior » *poesij* (LX 36) per *perarij* (spagnolismo che ha l'aria di essere, già all'epoca del Porta, un arcaismo).

Fanno gruppo a sé una serie cospicua di varianti che diremo « armoniche », intese cioè a eliminare l'incontro di due vocali in sinalefe o di due consonanti ostiche. Ess.: *quell'azion* (*quella a.*) XX 25, *almanch arrent* (*almanca a.*) XXXVIII 104, *on'oltra straa* (*ona o. s.*) L 123, *Sitta squas* (*Sitta asquas*) LXV 100; *ch'* (*che*) II 6, XXXVIII 252, L 32, 50; *d'* (*de, da*) VII 13, XXXVIII 40, 162, XLIII 243, XLV 12, L 145, LXIII 5; *s'* (*se*) XXXVIII 58, 98; *t'* (*te*) XXXVIII 156; cosí le forme aferetiche *sta bondanza* (*st'abbondanza*) XV 4, *La sclama* (*L'esclama*) XXI 16, *millia sibizion* (*m. esibizion*) LXV 302 e l'uso costante di *anmí* per *anch mi*, che è d'altronde forma piú arcaica.

Tracciato cosí il quadro delle interferenze riconoscibili nei testi portiani di Ch, una nostra sfiducia di editori (sfiducia relativa s'intende) verso la pur autorevole *editio princeps* del '17, crediamo sia sufficientemente giustificata. Non già che Ch non possa rappresentare, e di fatto non rappresenti, in alcuni casi almeno, una fase piú avanzata rispetto B A C del processo evolutivo della poesia portiana; ma le scarse « varianti d'autore » che vi si riscontrano (scarsissime in genere, salvo per tre soli numeri: XV, LXV, LXXXIII) (1) non sono sufficienti di per sé a far preferire a testi di sicura autografia testi cosí variamenti compromessi. Delle due « edizioni » ordinate in vita di Carlo Porta, l'una privata (B A C), l'altra pubblica (Ch), la prima ha l'indiviso privilegio di un'autenticità assoluta.

APPENDICE

Delle otto lettere che seguono, sei di Carlo Porta a Francesco Cherubini e due dell'abate Palamede Carpani al medesimo, gli originali si conservano alla Biblioteca Braidense, rispettivamente alle segnature AC XI 24/22 e AH XIII 3-1, fasc. 19: quelle del Porta

(1) Sono componimenti o rielaborati (XV) o composti nel 1816: si comprende quindi che rispetto agli autografi l'edizione presenti in questi casi una maggiore ricchezza di « varianti d'autore ».

cucite in unico fascicolo e refilate (sicché le ultime parole del poscritto della n. 2 « da chi li ha trascritti » si leggono solo a mezzo e le carte che recavano l'indirizzo sono state in parte soppresse); le altre, senza indirizzo di sorta, tra la varia corrispondenza del « Consiglier Carpani » al Cherubini. Dalla lettera n. 2 si rileva che il Porta indirizzava « Presso la Stamperia Pirotta ».

Le lettere si trascrivono qui per la prima volta, fatta eccezione per la n. 2, di cui il primo periodo fu già pubblicato da G. B. De Capitani nei suoi *Cenni intorno alla vita ed agli scritti di Francesco Cherubini*, Milano 1852, e ripubblicato, in seguito, come lettera compiuta, sia dal Barbiera che dal Salvioni.

Carlo Porta a Francesco Cherubini

1.

Amico C.mo

Non le ritardo dippiù la restituzione dell'Orlando del Sig.r Bellati per non rendere imperdonabile la mia mancanza. Ella mi ha tratto con questo testimonio da un inganno, ch'io mi aveva ereditato dal Sig.r Rafaele Arauco assieme coi noti manoscritti, e credo che il Sig.r Bellati non possa dolersi di tale equivoco. Siccome poi è antico assioma legale che res clamat ad dominum, così io la autorizzo à rendere al Sig.r Bellati le cose sue coll'aggiunta de' miei rispetti, e delle mie congratulazioni.

Le compiego il nome di una mezza dozzina di associati che ho raccolti à questi dì; Se mi avverrà di trovarne qualch'altro mi farò premura di tosto avvisarla. Ma i nostri concittadini in generale amano più la broda che i libri. Mi creda con vera stima ed amicizia

Suo Obb.mo ed Aff.mo Amico
C. Porta

Dall'uff.o del Monte
lì 13 Feb. 1816.

---

1. — Nelle « Notizie intorno a que' componimenti editi e inediti che non furono inseriti nella *sua* collezione » il Cherubini, che nel vol. XI pubblica *Il primo canto dell'Orlando Furioso recato in dialetto milanese* da Francesco Bellati, dà notizia (vol. I, p. LXXV) anche di un secondo e terzo canto di quella traduzione. Informa che « stanno mss. presso il sig. Carlo Porta, e sono opera (non ancor ridotta all'ultima perfezione) de' primi anni del sig. Francesco Bellati. Altri piú canti ne furono tradotti dal medesimo... ma andarono dispersi, né l'autore si curò piú di raccattarli ». Si spiega così che il Porta, che possedeva quei manoscritti, ignorasse il loro vero autore, attribuendoli forse (come è lecito arguire dalla frase « e credo che il Sig.r Bellati non possa dolersi di tale equivoco ») a qualcuno dei migliori poeti milanesi del '700. D'altronde i manoscritti, che si affretta a restituire, e l'equivoco, da cui ringrazia il Cherubini di averlo liberato, giunsero al Porta tramite la moglie Vincenza Prevosti, coll'eredità del suo primo marito Raffaele Arauco.

Il poeta compiega inoltre al Cherubini « il nome di una mezza dozzina di associati », s'intende alla « Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese », il cui « manifesto » fu reso pubblico il 21 ottobre 1815.

2.

Amico C.mo

Senza che Vss. si incomodi à passare da me onde provvedere alle mutilature che hanno sofferto le cose mie sotto la forbice della revisione, faccia Ella in tutto, e per tutto quanto crede di meglio per lei, e per mè, e non si pigli scrupolo di sorta, perchè io le dò con questo ampia facoltà di togliere, aggiungere, e cangiare fino all'ultima virgola. Desidererei solo che nella ristampa del Brindisi V. S. avesse la buontà di fare una nota, colla quale fosse avvertito chi legge che sotto l'allegoria de vini si adombrano i possessori più cospicui de luoghi, ove sono essi vini raccolti. e questo infine non è che un mio desiderio, che Vss. può secondare ed anche nò, a norma del suo fine discernimento. Non la prego d'altra cosa proprio davvero, se non di volermi essere come io sono di lei

Vero Amico, e Servitore
C. Porta

Da Casa lì 12.1817

P. S. Le accompagno il 3º ed ultimo fascicolo, e sopporti le correzioni degli infiniti errori, che debbono esservi fatti dentro da chi li ha trascritti.

---

2. — È la lettera, già nota parzialmente, che contiene la famosa concessione del poeta al suo « editore ». La proposta del Cherubini (cui il Porta risponde qui) non ci è pervenuta, come del resto nessun'altra; ma è verisimile che essa fosse in relazione con l'esito dell'abboccamento avuto dal Cherubini con l'I. R. Censore Palamede Carpani, di cui si legge nella lettera n. 7.

Per la nota alla ristampa del Brindisi, si veda nell'edizione del '17 l'avviso « Al Lettore » [p. 162], dove, in stretto accordo con la presente richiesta del Porta, si dice: « Questo componimento, unico esempio di poesia ditirambica nel nostro dialetto [ma il Brindisi del 1810 ?], vide già la luce in Milano coi tipi del Pirotta nel dicembre del 1815. Crediamo bene di avvertire che sotto all'allegoria de' diversi vini de' quali è fatta parola in questo Brindisi s'adombrano i piú distinti fra i nostri concittadini i cui poderi primeggiano in que' luoghi ove raccolgonsi i vini medesimi ».

Ricaviamo infine da qui che i testi su cui fu esemplata l'edizione del '17 non furono tutti autografi (cfr. lettera n. 5), ma, almeno in parte, copie di un amanuense; del cui lavoro il Porta non sembra molto soddisfatto, se prega il Cherubini di « sopportare le correzioni degli infiniti errori, che debbono esservi fatti dentro ».

3.

Amico C.mo

Una misura di prudenza tanto necessaria à tempi presenti mi induce pregarla di sopprimere la stampa del mio Sonetto per le nozze del Sig.r Maderni — Ella potrebbe sostituirvi invece quell'altro del *vaccino*, che infine non è scherzo da sagrestia, e pel quale non dispererei mai della indulgenza de bacchettoni presenti, e futuri.

Così pure ai due ultimi versi della penultima ottava della versione di Dante, amerei sostituirli [*sic*] i seguenti:

E beatta *la part* de mond Cristian
Che per rivagh la ghà la Carta in man.

Mi perdoni se le dò tante noje Ma... Le rinovo la mia vera servitù, ed amicizia

tutto suo Aff.mo
C. Porta

Da Casa 30 Gen. 1817.

---

3. — Il sonetto che si desidera soppresso per « misura di prudenza » è il n. X (*Aala faa à ment Sura Madalenin*), già edito del resto, come si è veduto (V. qui stesso, p. 1, n. 1) fin dal 1812; e l'altro che gli subentra è il n. XXI (*A proposet, Lustrissem, de vaccina*). La variante poi dei vv. 175-76 della traduzione del Canto I di Dante viene a sostituire la lezione, leggibile in A, *E beatt quell freguj de mond Cristian Che per rivagh el ghà la carta in man*: ma è a sua volta sostituita in Ch da una diversa lezione *E beat quell tantin* ecc., che dalla lettera n. 4 saremmo indotti a credere variante autorizzata di penna del Cherubini.

4.

Amico C.mo

Le ritorno i due fogli colle poche correzioni che vi ho fatte. Era più minchione del solito quando mi occupaj di questa faccenda, e perciò nella penultima stanza della versione di Dante cassai tre versi di seguito invece d'un solo. A questo verso la prego di sostituire quello ch'ella ha fatto sotto i miei occhi, e ch'io più non ricordo. Me le confesso

Obb.mo ed Aff.mo Amico
C. Porta

Da Casa lì 5 Feb. 1817.

---

4. — Dopo la lettera n. 3 il Cherubini dovette rimandare al Porta il manoscritto della traduzione del Canto I di Dante perché il poeta vi facesse tutte le correzioni desiderate. Il Porta glielo rese con questa lettera dove chiarisce, riguardo al v. 175, quanto da una cattiva correzione del ms. doveva riuscire non troppo evidente: e cioè ch'egli desiderava mutare la prima lezione di quel verso solo, sostituendovi non più quella proposta nella lettera n. 3, ma l'altra di cui abbiamo detto in nota alla medesima lettera.

5.

Amico C.mo

Mi è venuto dubbio che forse il compositore della stampa non ommetti nel mio *Marchionn* le due stanze 29, e 30, che per equivoco ho cassate nell'originale che le ho rassegnato. Se fosse così la pregherej di farvele inserire poi che mi pajono necessarie. La sola ch'io

bramo ommessa è la stanza 48 *Come suzzed à on ron de gatt*, che vi è perfettamente oziosa.

Mi scusi, se la secco quotidianamente, e la mi credi sempre

Obb.mo ed Aff.mo
C. Porta

5. — È dunque provata la supposizione del Salvioni (cfr. C. S., *Lament del Marchionn di gamb avert*, Milano 1903) che l'assenza di un autografo completo del componimento fosse da attribuire al fatto che il Porta avesse mandato in tipografia l'unico testo da lui manoscritto e che in tipografia, come si sa per remota esperienza, esso andasse perduto o distrutto. Tenuto conto della lunghezza del *Marchionn* (mille versi) e inoltre della sua data di composizione (1816) è evidente che non fosse agevole né restasse il tempo di tirarne altre copie a mano, rese peraltro inutili dall'imminenza della stampa. Poiché noi non ne possediamo, autografa, che la sola prima parte, non ci è dato di sapere nulla di più riguardo alla strofe 48 che il Porta qui chiede venga omessa.

6.

Amico C.mo

Le ritorno i fogli giusta il di lei desiderio — Non mi sono accorto de cangiamenti fatti dalla censura, forse perchè non ho presenti gli originali. Quanto alle parole magiche non solo le dirò che si sono stampate benissimo, ma la convincerò facendole osservare che leggendole à rovescio dell'ordine con cui qui sono collocate dicono appunto *Oh Negra teologia* che te see stata [*sic*] sulla crappa pelada del gran fraa *impostor*.

La ringrazio di ogni di lei gentile espressione e me le confermo sempre

Aff.mo ed Obb.mo Amico
e Servit.
Dall'Uff. lì 11 marzo 1817. C. Porta

6. — Le « parole magiche » di cui il Porta dà qui la chiave di lettura sono quelle che formano i vv. 51-53 del n. LXIII (*On Esempi* o, in Ch, *On striozz*): *Oh argen, ai, gol, oet, che te see stada Su la crappa pelada Del gran Rott, sop, mifraa*, e lette a rovescio danno appunto il senso qui dichiarato.

Palamede Carpani a Francesco Cherubini.

7.

Caris[sim]o Amico

Non posso spedire le poesie Milanesi di Porta senza prima concertarmi coll'Autore o con voi. Pregovi quindi di aver la bontà di passar da me in Biblioteca. Addio.

Il V[ostr]o Carpani.

7. — La lettera è senza data (il Cherubini vi appone di sua mano l'indicazione « 1816 »), ma da quello che abbiamo detto in nota al n. 2, del 12 gennaio '17, po-

tremmo forse ritenerla del dicembre dell'anno precedente. Nel Gabinetto delle stampe di Milano si conserva il ritratto in litografia, su disegno del Cornienti, dell'abate Palamede Carpani, che, nella leggenda, è detto « Canonico Ordinario e Dottor Prebendato presso il Capitolo Metropolitano, Cavaliere dell'Ordine della Corona Ferrea, I. R. Consigliere, emerito Ispettore in Capo delle Scuole Elementari Lombarde ecc. ecc. ». Per tale sua ultima carica, dal 1820 in poi il Carpani sarà il superiore diretto del Cherubini, nominato in quell'anno direttore della Scuola Normale Maggiore di Milano. Ai titoli ricordati sopra se ne dovranno aggiungere altri: meno trascurabili per noi quelli di I. R. Censore e di Bibliotecario della Braidense.

8.

Caro Amico

Ho spedito il volume XII. ed ho ammessi quattro Sonetti contro l'*Ab. Giavan* con una intestazione generale, necessaria per far meglio gustare i versi, e per giustificare lo scrittore da ogni viziosa personalità. Gli altri sonetti, non sono assolutamente ammissibili.

Il Lamento di *Marchionn* è poco edificante per chi non conosce i vizj della feccia del popolo; ma pure l'ho ammesso. Vorrei però che quà e là si risparmiassero i Santissimi nomi di *Gesù* e *Maria* troppo prodigati da Porta anche ne' luoghi più ridicoli, e che puzzano di licenza. Una famiglia pia non lascerebbe sentire alle proprie figlie certi passi di Porta. La v[ostr]ra Collezione è destinata a far ridere anche questa amabile classe di persone, onde credo fare la v[ost]ra causa, avendo qualche scrupolo religioso. Addio Amatemi

Il V[ost]ro Carpani

---

8. — Dei tredici sonetti scritti contro l'« Abaa Giavan » (il Giordani, cioè, che in un articolo della *Biblioteca Italiana* dell'11 febbraio 1816 aveva severamente criticato l'iniziativa del Cherubini di stampare la sua collezione di scrittori milanesi, di cui era comparso in quei giorni il primo volume delle poesie del Balestrieri), solo quattro in effetti compaiono in Ch (LXVIII 4, 6, 7, 12); e li precede, in accordo con quanto sta scritto in questa lettera, un'« intestazione generale », dove, « per giustificare lo scrittore da ogni viziosa personalità », i sonetti si dicono rivolti « Ad un Giornalista anonimo, e supposto forastiero in Milano »: intestazione che, dunque, dovrebbe essere dello stesso censore Carpani.

Per l'invito a risparmiare, nel testo del *Marchionn*, « i santissimi nomi di *Gesú* e *Maria* troppo prodigati da Porta anche ne' luoghi piú ridicoli » si veda qui stesso, a p. 4, le varianti di Ch relative al componimento (LXV 59, 199, 705) e in genere le altre tutte da noi citate, avvertendo che non poche di esse (cosí LXIII 199, 229, LXV 705) sono registrate solo nella tavola dell'« Errata ». Da quest'ultimo particolare si può forse indurre per questa seconda lettera del Carpani una data non del tutto in accordo con quella appostavi dal Cherubini (1816), dovendo scendere, ci sembra, sotto di quell'anno, sino al marzo del '17.

Tavola dei capoversi dei componimenti contenuti in A B C *e di quelli stampati nell'edizione Cherubini del 1817* (*):

I	El sarà vera fors quell ch'el dis lu
II	Mè cugnaa l'Ambrosin quell candiron
III	Sissignor saran fors anch
IV	Col boeucc avert e cont in aria el venter
V	Chì ghè on can, che l'è mort negaa in la grassa
VI	Barborin speranza dora
VII	Scimes, pures, bordocch, cent pee, tavan
VIII	I paroll d'on Lenguagg car sur Gorell
IX	Ghè al mond di Cristian tant ostinaa
X	Aala faa à ment Sura Madalenin
XI	Per incoeu guarna pur via
XII	Capissi anch mi Sur professor Ronchett
XIII	Lacrem stee indree... no sbottii foeura nò
XIV	Scià del vin — per Meneghin
XV	E daj con sto Chez-nous! Ma Sanguanon!
XVI	Varon, Magg, Balestrer, Tanz, e Parin
XVII	Quand passi dalla piazza di Mercant
XVIII	On Villan porch de razza de becchee
XIX	Per burattà se droeuva el buratton
XX	Deggià, lustrissem, che semm sul descors
XXI	A proposet, Lustrissem, de vaccina
XXII	Paracar, che scappee de Lombardia
XXIII	In d'on sécol che asquas tucc i Poetta
XXIV	Per giustizia de Dio on giovenott
XXV	Coss'el voeur Ezzelenza che responda
XXVI	Bravo lu el mè Sur Cont! col vemm negaa
XXVII	Fraa Diodatt de Tolosa guardian
XXVIII	Bravi i mee Gambaritt! Se Dio el v'ha daa
XXIX	Signor: Se in quanto omm certi travaj
XXX	On pover cereghett schiscia micchin
XXXI	Sto bell mas'ciott, sto noster patronscin
XXXII	Là: piantêla i mee car Filo-fuston
XXXIII	Deggià che sti Accademech hin content
XXXIV	Bravo el mè Baldissar! Bravo el mè Nan!
XXXV	A Caravagg gh'è staa on cert talenton
XXXVI	El mangià, e bev in santa libertaa
XXXVII	On certo Reverendo Fraa Pasqual
XXXVIII	Quand se nass deslippaa lustrissem Scior
XXXIX	Tas el mè Amor, guarna la berta in sen

(*) I capoversi di questa tavola sono citati nella lezione della nostra edizione critica delle poesie di Carlo Porta, in corso di stampa presso « La Nuova Italia » di Firenze. L'ordine in cui si succedono è dato dal contenuto stesso dei tre quaderni autografi: prima A (I-L), poi quanto di B non è stato trascritto in A (LII-LVI), poi C (LVII-LXXI); infine dai componimenti, in ordine alfabetico, che, rispetto ai tre quaderni mss., sono esclusivi di Ch.

XL	*Giacché non posso per ragion d'impiego*
XLI	*Umilissimamente in ginocchione*
XLII	Monscior Reverendissem quell lodamm
XLIII	Bagaj che sii amoros, che sii intendever
XLIV	Remirava con tutta devozion
XLV	Marcanagg i Politegh secca ball
XLVI	Sissignor, Sur Marches, lu l'è Marches
XLVII	Mo sissignor: No ghoo vergogna à dill
XLVIII	Carlo Porta poetta Ambrosian
XLIX	Quand per i stravaganz de la stagion
L	A mittaa strada de quell gran viacc
LI	Hoo leggiuu paricc voeult, e releggiuu
LII	La me par ona cossa curiosa
LIII	*Grazie, grazie, o Reverendo*
LIV	Mi ve preghi à despensamm
LV	Sciori, che scusen se el pover Akmett
LVI	Anca sì ben che gh'abbia nomm Akmett
LVII	Merda ai vost ariezz
LVIII	Alto, allon, trinche vain, trinche vain!
LIX	L'è mort el pittor Boss! Jesùss per lù!
LX	M'han cuntaa che Porcinella
LXI	La giustizia de sto mond
LXII	In temp che tutt Milan l'è in allegria
LXIII	Ona Veggianna esôsa
LXIV	Musa nostrana, che te ghee el coeur pien
LXV	Morôs dannaa, tradii de la morôsa
LXVI	Ghoo miee, Ghoo fioeù, Sont impiegaa
LXVII	Se mai el gh'avess gust Sur intannaa
LXVIII	Largo largo che passa don Giavan
LXVIII 1	Grazie obbligato à quell sò bell penser
LXVIII 2	Conzèss per vera el mè car sur Giavan
LXVIII 3	Donca senza savè el lenguagg toscan
LXVIII 4	Natan Profetta (e questa Sur Abaa
LXVIII 5	Cazzo! el me dis che i soeu paroll toscann
LXVIII 6	Se i Milanes col scriv in Milanes
LXVIII 7	Se on Viaggiator el se fudess propost
LXVIII 8	Poggi anca mi deggià ch'el poggia lù
LXVIII 9	No, no, bell, bell, car Sur Abaa Giavan
LXVIII 10	Quand pensi a quella motta de coment
LXVIII 11	Quand i nost vicciuritt, e i fiaccaree
LXVIII 12	Per fagh vedè, e toccà proppi con man
LXIX	Oh carin, beattin, mattin, smorbin
LXX	In sull deffà de Sant Ambroeus andemm
LXXI	Mi romantegh? Soo ben ch'el me cojonna
LXXII	Alto scià penna, carta e carimaa
LXXIII	Carolina, varda, varda
LXXIV	Coss'evela la manna che el Signor
LXXV	Ma saal sur rimma in Lella che à dì pocch
LXXVI	Per l'abbondanza porca bolgironna
LXXVII	Per no lassav andà foeura de cà

LXXVIII	Per soa desgrazia on orb l'eva ammalaa
LXXIX	Quand vedessev on pubblegh fonzionari
LXXX	Se fuss bon de fà vers all'improvvisa
LXXXI	Subet che sevem sett à on tavolin
LXXXII	Ve scrivi quatter vers Ambrosian
LXXXIII	Vuna de sti mattinn tornand indree

II

APOCRIFI PORTIANI

È facilmente comprensibile che il *corpus* delle poesie del Porta, nella misura che l'alone della sua personalità poetica poté confondersi con certa produzione del tempo, per lo piú manoscritta (dunque agevolmente anonima), si sia gradualmente annesso una quota non trascurabile di poesie altrui: di scrittori che furono presenti alla formazione stilistica del poeta o che, vissutigli accanto, ne rimasero direttamente influenzati. « A chi ha sarà dato », ci viene di ripetere: tanto piú a distanza di luoghi e di anni, se, delle tre raccolte su cui si basa il nucleo tradizionale dell'opera portiana, la Cherubini (1817), la Grossi (1821) e quella, pur importantissima, delle Inedite (1826), solo quest'ultima, uscita a Lugano, ospitò nelle sue pagine i primi apocrifi riconosciuti. E le edizioni dal secondo '800 in giú, intese a fregiarsi reclamisticamente di una « aggiunta » di inedite, non lesinarono mai nel reclutare nuovi apocrifi. Sicché il Salvioni, cui va anche qui il merito di averne per il primo avviato un catalogo, riuscí a includervi, attraverso apporti successivi, non meno di dodici componimenti (1): che è numero suscettibile di aumento, sino a rad-

(1) Li diamo qui, in ordine alfabetico per capoverso, con l'indicazione della stampa portiana in cui videro la luce per la prima volta e, se possibile, colla loro paternità accertata o probabile:

Al Cavicc gran Loeugh-tenent (*Recors*), Inedite '26 [*In*] pp. 190-6, di Tommaso Grossi: *Car amis, car camerada, In* 171-6, di Giuseppe Bernardoni; *Cicognara se dis, l'ha faa on quadrett*, Campagnani 1887 pp. 148-49, di Giuseppe Bernardoni [V. SALVIONI, *Lettere di Tommaso Grossi e di altri amici a Carlo Porta*, ecc., in *GSLI*, XXXVIII [1901], p. 286n]; *Cossa dianzen gh'eet casciaa in la ment, In* 91, di anonimo [V. SALVIONI, *Lettere di Carlo Porta a Tommaso Grossi, a Luigi Rossari* ecc., in *ASL*, a. XXXV [1908], f. XVII, p. 70n: dove si ritira una precedente attribuzione del son. al Rossari, cfr. art. cit. in *GSLI*, p. 320n]; *Dopo tanti constrat, cruzzi e sudor*, Carrara 1865, p. 499, di anonimo; *Oh che fiasch el mè Cecch, oh che fiascon*, Campagnani p. 177, di anonimo [ma occasione del son. portiano *Là piantela i mè car filo-fuston*]; *Oh ti pofra Franzisch crand e ballocch*, Capolago 1840[1], p. 165, di Giuseppe Bernardoni [o forse di certo avvocato Mariani, cfr. SALVIONI, art. cit. in *GSLI*, p. 285n]; *Poichè male i destrier resse nel corso, In* 143, di G. Bernardoni; *Prima che mi per sozi te propona*, Bettoni 1869, pp. 174-75, di anonimo; *Se han avuu i sò difensor* (*La Bolletta*), *In* 197-200, di T. Grossi [edito del

doppiarsi o quasi, senza tener conto di quelli, non pochi, per cui è prudenza non uscire dai limiti di un semplice sospetto.

Ci limitiamo a dare qui di seguito alcune nuove schede da aggiungere all'elenco del Salvioni: due che riguardano poesie milanesi ed una, piú ampia, sui « sonetti beroldinghiniani ».

***

« Finora non abbiamo mai potuto sorprendere il poeta nella calma della sua casa. Questa breve poesia ce lo mostra tranquillo, alla fiamma del caminetto, con un bicchiere di buon vino cui assapora; apprendiamo i suoi gusti, e ammiriamo anche qui il sentimento d'amicizia che lo nobilita anche agli occhi di chi non sa perdonargli i difetti... Egli scrisse questi versi sopra uno de' suoi soliti fogli volanti, conservati oggi dal nipote... »: cosí scriveva il Barbiera, presentando nella sua edizione portiana (pp. 428-29) i felicissimi versi « Andee pur la mia gent » che egli riprodusse a stampa per la prima volta. Ma il foglio da cui li tolse, passato dal nipote alla raccolta portiana (RP III 7), è scritto di mano di Giuseppe Bossi e la composizione, stilisticamente, si richiama a certa produzione poetica del Bossi, in particolare al suo *Te vedet Appianin*, girata com'è alla stessa maniera garbatamente composta e impertinente. Si aggiunga il riscontro tra due versi come « Provass a l'acqua giugattand coi pee » (1) e « Rides adree guardandes i barbis » che sintatticamente si sovrappongono e qui come là rappresentano, nella particolare tecnica di *estompage* che il Bossi ripete dalla sua pittura, il centro focale della poesia. E infatti (la prova documentaria soccorrendo favorevolmente l'impressione di lettura), nella notizie bibliografiche premesse dal Cherubini alla sua « Collezione » milanese (2), si cita un « *Capriccio* il quale incomincia come siegue: *Andee pur la mia gent*, ecc. » e lo si dice del « cav. Bossi pittore ». Glielo rendiamo noi

---

resto, come il *Recors*, nell'aggiunta di « anonime » di *In*]; *Tant de sfojada che de pastafrolla*, *In* 155, di F. Girolamo Corio; *T'avarev mai, Coralli, creduu on ciall*, *In* 153, di anonimo.

E tralasciamo (in questo nostro riassunto dei risultati del Salvioni, condotto, oltre che sugli articoli citati, sul testo della sua ultima nota portiana: C. S., *Le date delle poesie milanesi di C. P.*, in *ASL*, a. XLVII [1920], f. IV, p. 409 n.), le varie composizioni attribuite senza fondamento al Porta, ma rimaste sempre fuori dalle raccolte portiane o accolte da qualcuna delle più destituite di valore; così la novella « I bragh del confessor salven la monega », di T. Grossi [cfr. C. CASTIGLIONI, *Unicuique suum: Porta o Grossi?*, in « *Riv. it. di lett. dial.* », a. IV [1932], fasc. I, pp. 27 segg.

(1) « Te vedet Appianin », v. 20, che citiamo sul testo edito dal CHERUBINI nel tomo IX della sua « Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese », pp. 106-7, mentre nell'autografo (Racc. portiana, VIII 46) si dà nella lezione « Provass a l'acqua *gigottand* coi pee ».

(2) Tomo I, p. LXXVI.

pure, consapevoli che per il suo autoritratto, svanito col tempo piú di quanto comportasse lo « sfumato » di certa maniera che gli fu propria, si tratta di un ricupero non trascurabile.

***

Stampato già nella raccolta luganese di poesie inedite (p. 147), il sonetto *T'hoo vist, noo me sconfond, adess n'hoo assee* è assente dalle carte portiane (1), salvo, s'intende, dal codicetto di Grosseto (che è una copia), da cui derivò appunto all'edizione (2). Figura invece manoscritto in una miscellanea settecentesca, veneta piú che lombarda, la quale raccoglie le « Satire | Del. Signor. Cavagliere | Bartolomeo. Dotti | Con. Altri. Sonetti » (3): e vi figura in posizione non sospetta (p. 138), adespota, con un titolo anch'esso ben settecentesco come « La Gelosia, e l'Ingan ».

Il Barbiera nel commento della sua edizione (p. 373) si richiama per questo componimento al « Lament de l'autor su l'infedeltaa della morosa », del Balestrieri (4): richiamo pertinente, ma che mostra nel sonetto in questione una fedeltà al modello diversa da quella che, nei confronti del medesimo testo, il Porta rivela, ad esempio, nel suo « Barborin speranza dora »: una fedeltà si vuol dire piú estrinseca, piú intesa alla parola che attratta dall'invenzione.

Ciò non di meno è sonetto di qualche maestria, per il quale un lettore non comune (5) si sente richiamare alla memoria, specie sull'eco di certe voci, la poesia del miglior Pellizzoni, che è tra la meglio della letteratura milanese. Tra le carte Cherubini della Braidense, alla scheda Pellizzoni (in una delle tante opere del Cherubini rimasta poco piú che allo stadio di progetto, ma destinata nella mente del suo autore ad essere una integrazione della *Biblioteca* dell'Argel-

---

(1) Il sonetto ospitato un tempo dalla p. 109 del quaderno autografo A e successivamente abraso per ragioni di censura da mons. Tosi (V. a questo proposito la nota del SALVIONI già cit. *Le date* ecc., pp. 411-12) iniziava, per quel che se ne intravvede, con le parole *T'hoo vist*, ma è senz'altro da escludere che sia tutt'uno con il componimento in questione, perché i vv. 2, 3, 4, 6 incominciano concordemente con un *Ne* e le rime (dalle tracce rimaste) si può dire con certezza che non corrispondono.

(2) Diamo qui per acquisito uno dei più interessanti risultati delle nostre ricerche sulla trasmissione dell'opera portiana: del quale ragioniamo specificamente nella premessa alla nostra edizione critica delle poesie del Porta, in corso di stampa.

(3) È nella pregevolissima raccolta privata del Rag. Ezio Dell'Oro, alla cui intelligente passione portiana dobbiamo questa e altre preziose indicazioni: del che gli rinnoviamo pubblicamente la nostra gratitudine.

(4) V. in: CHERUBINI F., *Collezione delle migliori opere ecc.*, vol. V, pp. 250-54. Cfr. in particolare le strofi I (vv. 1, 5), VII (vv. 4, 6), X.

(5) Ma neppure ipotetico: Giuseppe Rotondi, della cui morte improvvisa ci giunge ora la dolorosa notizia, ci dichiarava infatti questa sua impressione di lettore esperto e sensibile citando in particolare il son. del Pellizzoni « N'hoo piasè che te sia vegnuu el goss ».

lati) (1), si conserva un misterioso indice a stampa di capoversi delle sue poesie: tra cui, notiamo, compare anche il nostro sonetto. Non solo, ma nelle carte cherubiniane dell'Ambrosiana si conservavano (prima che andassero distrutte negl'incendî dell'ultima guerra) le bozze di cinquantaquattro poesie del Pellizzoni, delle quali la censura non permise la stampa nell'edizione del 1835 (2): l'indice dei loro capoversi, pubblicato, in una importantissima nota sull'argomento, da mons. Carlo Castiglioni (3), contiene, anch'esso, il nostro componimento: né è lecito, ci pare, avanzare sospetti sull'attendibilità di questa inclusione. Con il nome del Pellizzoni, infatti, ci spostiamo adeguatamente indietro nel tempo e ci muoviamo nell'ambito di un espertissimo artigianato: che è quanto esige appunto il sonetto da noi preso in esame.

***

Forse neppure l'avvocato Pietro Stoppani di Beroldingen si sarebbe atteso in cuor suo tanto successo (né importa di quale natura) dai quattordici spropositati sonetti da lui scritti e stampati, per l'entrata in Milano di Francesco I, nel dicembre 1815; è certo però che dei molti « applausi poetici » che secondo la moda d'allora salutarono l'avvenimento (non esclusi quelli del Porta, che fu presente col secondo dei noti brindisi politici) nessuno seppe durare negli orecchi dei contemporanei piú a lungo dei suoi. Basti dire che anni dopo, nel vivo della polemica romantica, il Porta, il Manzoni e infine, come vedremo, qualcun altro della loro cerchia ne ripresero felicemente la maniera, cavandone, a scherno dei propri avversari, motivi di originalissima comicità. Nacquero cosí, sull'invenzione portiana, i sonetti beroldinghiniani o beroldinghiani (come è in uso di chiamarli), non tutti, secondo avvertí il Momigliano, confinabili senz'altro al rango di geniali sottoprodotti.

Le edizioni del Porta, dalla Carrara (1865) in poi, gliene attribuiscono sedici. Sennonché le testimonianze manoscritte sono concordi sia nell'ignorare due numeri della serie, sia nel distinguere tra gli altri quattordici un primo gruppo di otto da un secondo di

---

(1) Bibliotheca | Scriptorum Mediolanensium | Ab anno 1745 | Usque ad annum 1822. | Ut a Philippo Argellato | Incoeptum Bibliothecae mediolanensis opus | Prosequatur | Haec scripta Franciscus Cherubini collexit | Ineunte anno 1816 | Mediolani (Bibl. Braidense, AH. XIII. 3).

(2) *Poesie in dialetto milanese di Carlo Alfonso Pellizzoni*, Milano, Co' torchi della Società tipogr. de' Classici italiani, 1835.

(3) V. C. CASTIGLIONI, *L'opera poetica dell'abate Carl'Alfonso Pellizzoni*, in « *Riv. it. di lett. dial.* », a. IV [1932], f. III, pp. 260-273. Il capoverso, in verità, vi è citato erroneamente come « I hoo vist, noo me sconfond, adess n'hoo asee »; ma non crediamo sia questa la ragione per cui non fu da alcuno messo in relazione diretta col son. pseudo-portiano.

sei sonetti (1): distinzione non osservata dalle stampe, che anzi mescolano tra di loro i sedici sonetti, ma non esteriore, convalidata com'è, perentoriamente, dai dati desumibili direttamente dai testi.

Il primo gruppo è infatti del febbraio 1819: ne fissano la data, da un lato (si veda il sonetto d'apertura), il « Dialogo sulle unità drammatiche » di Ermes Visconti, che uscí nel Conciliatore, come si sa, in due numeri del gennaio, dall'altro una lettera di Gaetano Cattaneo al Rossari, del 2 marzo (2): che è lettera illuminante, per quel che vi è detto del modo in cui il Porta, nascondendosi dietro il nome dello Stoppani, « fece capitare nelle mani di Manzoni » i suoi sonetti, e, ancora, della risposta, « nello stesso stile », del Manzoni (3).

---

(1) Diamo, gli uni di seguito agli altri, i capoversi dei due gruppi, aggiungendo in coda quelli dei due sonetti non presenti nei mss.; a fianco di ciascuno segnamo il numero che esso ha nell'ordinamento dell'edizione Carrara:

a)	Si vede certo che Apollo Febeo	[VII]
	Pretendere di strugger le unitate	[IX]
	No, Mostri crudi, non riuscirete	[IV]
	O voi degni del coro delli Dei	[XIV]
	Consolatevi, o Pallade, o Minerva	[V]
	Voi che nelle profonde imme latebre	[I]
	Ora che ho detto degli altri più in sù	[XV]
	Per coprire con malizia furbesca	[III]
b)	Noi tutti letterati di Milano	[VIII]
	Capisco anch'io che non riuscirai	[XIII]
	Oh Pezzi bravo! Oh bravo Pezzi ed almo!	[XII]
	Chi vuol veder quantunque può natura	[XI]
	Si vede ben che la giusta Minerva	[II]
	Troppo o Manzon fosti tù già superbo	[X]
c)	O Giovanni Torti che tu hai	[VI]
	Che Manzoni, che Grossi, che Torti, che	[XVI]

Dei mss., alcuni conservano solo l'uno o l'altro dei primi due gruppi (così l'autografo portiano del Codice Pozzi, al Centro di Studj Manzoniani, dà i nn. 1-8^a col titolo « Otto Sonetti beroldinghiniani contro i romantici »; e la copia anonima del Fondo Grossi [IV 40, n. 14], all'ASC di Milano, dà i soli 1-6^b); gli altri invece (ms. Viglezzi della Racc. Port., IX 4; Ms. Cherubini della Bibl. Ambrosiana, B 120; ms., di anonimo, della Bibl. Chelliana di Grosseto; ms. C. G. Londonio, della raccolta privata del Dr. E. Sioli-Legnani) sono concordi nel dare i quattordici sonetti dei gruppi *a* e *b* nell'ordine da noi seguito, con una numerazione distinta per ciascun gruppo. Fa eccezione, solo apparentemente, il ms. Londonio, dove i componimenti si succedono nel sg. ordine: 1-2^b, 3-6^a, 3-6^b, 1-2^a, 7-8^a; ma è evidente che il trascrittore qui si trovò dinnanzi a un esemplare costituito da due fascicoli di due fogli ciascuno (piegati in modo da avere 8 facciate per fascicolo), di cui uno conteneva gli otto sonetti del primo gruppo allogati uno per pagina, l'altro invece i sei del secondo gruppo, con due residue pagine bianche; per uno spostamento materiale dei fogli interni di ciascun fascicolo i sonn. 3-6^a hanno preso il posto dei nn. 3-6^b e quest'ultimi sono stati ricopiati fuori ordine, dinnanzi alla serie *a* (posposta alla *b*), ridotta in tal modo a soli quattro numeri (1-2; 7-8).

(2) È nel Codice Pozzi, del Centro di Studj Manzoniani, e, salvo qualche brano edito da F. Ghisalberti (F. G., *Un cimelio Grossi-Porta* [*Codice Pozzi*], in *La Martinella*, vol. IV [1950], f. XII, pp. 327-28), è tutt'ora inedita.

(3) L'originale del Manzoni (riconoscibile per tale nonostante la voluta altera-

Il secondo gruppo, di sei sonetti, è invece dei primi mesi dell'anno seguente, ispirandosi ai commenti sfavorevoli che accolsero la stampa del *Conte di Carmagnola*, comparsa col 1820; né gli mancò, neppure stavolta, la risposta del Manzoni, ancorché tarda e non piú sul modulo della « proposta », ma in una lunga lettera da Parigi, indirizzata al Grossi in data 6 marzo (1). È la lettera in cui si trova, di mano appunto del Manzoni, il noto, felicissimo ritratto a penna del Porta (« quell'uomo che ha tanto ingegno che non ha luogo per la superbia, e tanta malizia che non vi resta spazio per la malignità »); ma ove, dentro la sottile perplessità manzoniana, pudicamente intricata tra approvazione estetica e disappunto morale, si trova pure, a nostro avviso, la prova certa che questi sonetti della seconda serie sono insieme del Porta e del Grossi e che del Grossi, quanto meno, è il primo: « A Manzoni che meglio si chiamerebbe Bue » (2). Forse, però, sarebbe piú opportuno, o piú prudente, di pensare anche qui non tanto a una divisione spaziale di lavoro, ma, tenuto conto del tono paradossale di tanti versi, a una collaborazione estemporanea, quasi da gioco di società, cui gli amici della Cameretta non erano del resto insoliti (3). Nel caso specifico, poi, ne ricaviamo conferma

---

zione della grafia) è stato di recente scoperto e acquistato dal Dr. Emilio Sioli-Legnani: oltre il son. beroldinghiniano « Lingua mendace che invoca li Dei » reca, come è detto dal Cattaneo nella sua lettera, anche la quartina milanese « On badee che voeur fa de sapienton ».

(1) V. *Carteggio di A. Manzoni*, a cura di SFORZA-GALLAVRESI, vol I, pp. 477-80.

(2) Vale la pena di citare dalla lettera del Manzoni i brani che ci inducono a questa tesi: « Che ti dirò della tua gentile pazienza in rendermi conto del giudizio del rispettabile pubblico sul mio aborto tragico? Che ti dirò della bontà con cui ne parli tu stesso? Che ti dirò dei versi nei quali sono chiamato bue [V. son. 1ª]? Per questi ti dirò che il bue sei tu; e sai per che ragione? per una ragione che ho sentita dire fin quando ero ragazzo: perchè il bue non conosce la sua forza. Continua pure così, non la conoscere, purché ne faccia uso... »: complimento del Manzoni al Grossi che non sarebbe giustificato qui, se l'autore dei versi ricordati fosse, non il Grossi, ma il Porta. E ancora: « Ma v'è una cosa sulla quale sono impacciato a scrivere anche a te; e sono quei tali sonetti. Per renderti ragione del mio imbarazzo ti dirò tutti i pensieri che mi vengono per rapporto ad essi. Prima di tutto mi paiono molto belli; questa è una verità niente imbarazzante a dirsi; ma io penso, e non posso fare a meno di non pensare che non bisogna canzonare nessuno; ora se ti dico semplicemente che sono belli, non dissimulo io una parte essenziale della mia opinione, e non vengo anzi a far supporre il contrario di quello che penso? Ma poi viene un'altra riflessione: Un poetucolo fa una tragedia; è criticato, tutto questo è in regola: degli amici prendono le sue difese, anzi si mettono molto bene sull'offensiva; e il poetucolo farà il dottore a questi amici per ringraziamento? E chi sono questi amici? *On trattin* Porta e Grossi. Quale è l'uomo in Milano che vedendosi attaccato e malconcio, se gli si annunziasse che Porta e Grossi prendono le sue parti non si sentirebbe proprio a risuscitare? Il poetucolo dirà a Porta e Grossi: signori no, non sta bene, non bisogna minchionare il prossimo?... »: dichiarazione chiarissima ci sembra, poiché non sappiamo che il Grossi abbia altrimenti preso con i suoi scritti le difese del *Carmagnola*.

(3) In una lettera in versi, che crediamo sia rimasta allo stadio di abbozzo, il Grossi scriveva al Cherubini, ispettore censuario a Bellano: « Con tutto ciò sto

anche dall'esistenza dei due sonetti « fuori serie » di cui si è detto: i quali, attribuiti al Porta, sono invece (e per uno almeno la prova è certissima) di mano piú tarda.

Infatti la seconda quartina del n. 1ª (*Oh Giovanni Torti che tu hai*) contiene un'allusione esplicita, ancorché non intesa dai commentatori, a « L'Eco », che fu « giornale di scienze, lettere, arti, commercio e teatri », uscito a Milano solo col 1828, e che, nel '29, nel mese di luglio (lo stesso mese delle non meno ostili « Osservazioni » della Gazzetta di Milano, cui pure si fa cenno nel sonetto) portò un duro attacco a « La Torre di Capua » del Torti, rinnovandolo, un mese dopo, con un altro « Breve assalto » del noto Trussardo Caleppio (1). Sicché non è dubbio che per questo componimento si deve scendere sotto quell'anno e quel mese, meno certo se si debba scendervi anche per l'altro dei due sonetti, nel quale ritorna, come nel primo (e in nessuno degli altri quattordici), il nome dello stesso Torti: qui non piú solo, ma in onorata compagnia degli amici della cameretta, da portiana divenuta in quegli anni manzoniana.

Si potrà fare, anche per questi ultimi due beroldinghiniani, il nome del Grossi; o, se si vuole escluderlo, limitatamente al n. 2ª, sul fatto che anche il Grossi figura nominato con gli altri nel capoverso, si potrà avanzare il nome del Rossari, autore « nullius libri », ma ammiratissimo nella sua scanzonata giovinezza proprio per l'estrosa felicità del far versi. Comunque sia, del Porta qui non c'è che il ricordo nostalgico, e indiretto, dei suoi piú giovani, superstiti amici.

DANTE ISELLA.

---

bene di salute Come mi scrivi che tu pure stai... Tal che spero vederti tondo, e grasso Come il culo d'un Padre Francescano O come quel che andò pei cieli a spasso Del Padre Adeodato Tolosano Del Padre Tolosano Adeodato Del quale il Porta ha (come sai) cantato. Il Porta che si trova qui presente Come presente è pure il Mangiagalli E un tal [?] Rossari, e tutti unitamente Facciam dei versi come papagalli Siccome papagalli facciam versi Di poco salle e [.....] aspersi ». L'ultima sestina corretta e cancellata non ci è riuscita del tutto decifrabile (Bibl. Braidense, ms. AH . XIII . 1, n. 49).

(1) V. « L'Eco », n. 88 (Venerdì 24 luglio 1829), rubrica « Belle lettere »: *La Torre di Capua*, pp. 349-50; idem, n. 101 (Lunedì 24 agosto), rubrica « Corrispondenza »: *Un breve assalto alla Torre di Capua*, pp. 401-3. Un'ultima osservazione: i sonetti beroldinghiniani del secondo e terzo gruppo risultano dunque scritti dopo i violenti attacchi degli avversari al *Conte di Carmagnola* del Manzoni e alla *Torre di Capua* del Torti. Per il primo gruppo esiste un'occasione analoga, ancorché meno diretta: e fu il feroce articolo dell'*Accattabrighe* del 28 febbraio 1819 contro il « Romanticismo » del Porta. Ne nacquero forse, nell'immediata reazione del poeta, gli otto sonetti inviati (probabilmente per incitamento di un amico comune) al Manzoni; dal quale non tardò a venire il conforto della sua stima attraverso il sonetto « Lingua mendace », rincalzato dalla quartina milanese. Da questa occasione che si ripete identica per ciascuno dei tre gruppi siamo meglio illuminati sulla natura dei « beroldinghiniani »: che non sono soltanto sfoghi sarcasticamente polemici, ma ammiccanti prove di fraterna solidarietà tra gli amici della *coterie* romantica.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Michaelis Marulli Carmina. Edidit ALESSANDRO PEROSA. — Zürich, Thesaurus Mundi, 1951 (in-16°, pp. XLIV-264).

Con questo volume e coi due, che di poco l'hanno preceduto, del trattato *De laboribus Herculis* di Coluccio Salutati, la nuova *Bibliotheca Scriptorum latinorum mediae et recentioris aetatis*, zurighese ma stampata a Verona coi tipi elegantissimi del Mardersteig, ha fin dai suoi principi offerto, se non proprio un tesoro al mondo, secondo il titolo editoriale di cui si fregia, certo un contributo solido e importante agli studi umanistici.

L'opera del Salutati, che non si legge oggi senza una, per noi moderni di breve statura, erculea fatica (ma non pare che molti la leggessero, neppure cavalieri antiqui, a giudicare dall'esiguo numero dei manoscritti) è, come si sa, una difesa e illustrazione della poesia, ma insieme e di fatto è una micidiale mortificazione allegorico-pedantesca della poesia stessa. A distanza di cent'anni, quanto di poesia poteva liberarsi dalla rinascita umanistica della latinità classica, traspare fra l'un verso e l'altro del Marullo, se anche nel verso, cioè nel linguaggio e nel ritmo, poesia propriamente detta non si incarni: sono le « voci dell'anima » che il Croce riconobbe e dichiarò una volta per tutte nell'opera del Marullo. Certo è che da questa opera non può prescindere chi voglia intendere la poesia del pieno e del tardo Quattrocento, i suoi ultimi e più audaci sviluppi, e i limiti oltre i quali non va (e non poteva andare).

Ma d'un'opera si tratta ardua e, fino a ieri, in parte dispersa e difficilmente accessibile. Quali cure una edizione critica richiedesse, anzi abbia richiesto, dimostrano e questo volume e gli « Studi sulla formazione delle raccolte di poesie del Marullo » che il Perosa ha pubblicato in *Rinascimento* I (1950), 125-56, 257-79 (e cfr. ora ivi stesso, III (1952), 167-72 le sue « Aggiunte al testo del Marullo »). Non tocca a me far l'elogio del lavoro del Perosa, se non in quanto chi sia spettatore non partecipe dell'industria filologica in campo umanistico, tanto più scaltrita oggi che prima non fosse, pur deve plaudire allo spettacolo che gli si offre. È del resto noto quale parte il Perosa abbia avuto e abbia in questo progresso degli studi umani-

stici: l'edizione critica dei *Carmina* del Marullo non poteva essere affidata a mani più esperte.

I pochi rilievi che mi accade di potere e dover fare sono marginali. Comincio perciò appunto dal fondo, da quella sezione del volume dove, sotto il titolo « Carmina varia - Dubium - Appendix », il Perosa ha raccolto per compiutezza alcuni testi estravaganti e accessorii. Due sono i « carmina varia »: un tetrastico latino in lode di Innocenzo VIII e uno strambotto volgare. Il tetrastico ci è conservato dal solo codice 248 di Cortona e, benchè gli argomenti addotti dal Perosa per confortarne e spiegarne l'autenticità siano acuti e per sè probabili, sembra a me che l'unicità della fonte e la fiacchezza scolastica del testo consiglino un prudente dubbio. Per lo strambotto il Perosa si fonda sul Vat. Urb. 729, cioè sulla raccolta di strambotti e barzellette bene illustrata dallo Zannoni. Ma non è manoscritto unico, e il Vat. Lat. 5170, che pur contiene lo strambotto (a c. 17ª, numero XCI della tavola pubblicata dal Menghini in *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*, III), precisa senza possibilità di dubbio l'attribuzione con solo cognome dell'Urbinate: lo strambotto è di Teodoro Marullo, probabilmente il fratello del nostro. Oltre che nei due manoscritti, lo strambotto dovrebbe anche trovarsi nella rara stampa di rime dell'Aquilano e di strambotti e sonetti « composti da più diverse persone », descritta dal Roediger nel Catalogo Landau e richiamata dal Menghini in nota, a principio della sua tavola del Vat. 5170. Anche la stampa, che non ho modo di riscontrare, dà quello o altro strambotto come di Teodoro Marullo. Meglio così; meglio cioè che la poesia del Marullo, così francamente aperta anche all'appello dei grandi Toscani, Dante e Petrarca (la *Longobarda rabies*, che il Perosa registra nell'*Index Nominum* meritava forse un richiamo al « dente longobardo » e alla « tedesca rabbia »), resti incontaminata da frivoli esercizi in una lingua non sua.

Come « dubium » il Perosa stampa un sonetto caudato « in Ecnomum », cioè contro il Poliziano, gia edito dal Del Lungo non si sa da che fonte. Qui mi sembra che il Perosa abbia peccato di eccessiva prudenza. A p. XXVIII dei suoi *Prolegomena* al testo egli dice di essere d'accordo col Picotti nel ritenere il sonetto « a Marulli indole alienum » e attribuibile « poetae cuivis ineptissimo ». Questo superlativo mi pare di troppo, e l'aggettivo stesso forse è fuor di luogo, chi raffronti il sonetto con altri dello stesso genere e tempo, fattura di poeti che inetti non erano. Ma una cosa può dirsi con tutta certezza, ed è che il sonetto è toscano, e non che al Marullo, neppure a un Italiano del nord o del sud potrebbe, a quella data, essere attribuito. Non è questione nè di indole nè di attitudine, ma di lingua.

Nella « Appendix », ultima sezione del volume, il Perosa ha opportunamente ristampato le due sole, e belle, epistole del Marullo superstiti, e insieme una ricevuta di prestito che si legge nei Registri

Vaticani splendidamente editi e illustrati da Maria Bertola. Non si conoscono altri autografi del Marullo. Di qui l'importanza, se fosse sua, di questa ricevuta. La quale anche segnerebbe una data precisa in una biografia che è per contro in buona parte costituita su deduzioni dall'opera e congetture. La ricevuta non dà il nome del Marullo, ma di un *Michael* che « nomine et iussu domini Iohannis de Venetiis reverendissimi domini cardinalis Sancti Marci secretarii » (cioè Giovanni Lorenzi, segretario del Card. Barbo) prende in consegna un codice vaticano dei dialoghi platonici in data 17 aprile 1485. « Subscriptio Michaelis cuiusdam autographa nunc Marullo vulgo adscribitur », dice il Perosa a p. XXXI n. dei suoi *Prolegomena* al testo; e nel citato suo articolo in *Rinascimento* I, 130 n. conferma: « Ormai non si dubita più che sia il nostro Marullo il *Michael*... ». Ma qui stesso il Perosa aggiunge: « La presenza del Marullo a Roma nell'estate del 1487 è testimoniata anche da due lettere del Barbo al Lorenzi (in PIO PASCHINI, *Il carteggio fra il card. Marco Barbo e Giovanni Lorenzi*, Città del Vaticano, 1948, pp. 142, 146) ». Il rinvio al *Carteggio Barbo-Lorenzi* è quanto mai opportuno, ma tutt'altro se ne ricava da quel che il Perosa mi sembra supporre. Scrive dunque il Card. Barbo al Lorenzi da Castelnuovo di Porto il 20 maggio 1487: « Quid sibi velit quod isto mane Marulus cum Ianetino cursore, non equitantes sed pene currentes, me pertransiverint tegentes facies suas ne illos agnoscerem apud prata Valche, non satis intelligo: proinde admirari compellor. Tu rem olfacies, et si videtur, Sanctissimo Domino Nostro aliquid significabis, quia forsan Sanctitas Sua, cuius noticie omnia correspondent, rem ad cutem indicabit ». Par di vederlo il Marullo lanciato a briglia sciolta verso il miraggio d'una sua segreta e certo decisiva missione politica (il segreto di Pulcinella e il buco nell'acqua), non attardato da privati riguardi e da diplomatici infingimenti: è un atteggiamento caratteristico di lui, ed è la eroica debolezza dei fuorusciti di ogni tempo, sorpresi e inseguiti da osservatori un poco inquieti ma, più, increduli e tutto sommato inclini a non far di loro maggior conto del necessario. Di lì a pochi giorni il Barbo già aveva ottenuto qualche schiarimento sulla precipitosa missione del Marullo, e così il 3 giugno ne scriveva da Bagnoregio al Lorenzi: « Amicos illos duos cooperientes facies ne eos apud Valcam pene currentes agnoscerem, scito proficisci in primis Loretum vel Anconam, inde ad Ducem Lotaringie, ut mihi affirmavit dominus Cola ducis Sore ». Come si vede, le due lettere del Barbo testimoniano, non già che il Marullo fosse a Roma nell'estate del 1487, ma che anzi da Roma egli si allontanò il 19-20 maggio per una missione nelle Marche ed oltre. Ma per tornare alla ricevuta di prestito dalla quale siamo partiti, il carteggio Barbo-Lorenzi anche prova l'esistenza d'un Michele, non certo identificabile col Marullo (e neppure, credo, con Michele de Pastrana, chierico di Siviglia, che il Paschini a p. 187 n. dubito-

samente propone), del quale il Lorenzi si serviva come di suo uomo di fiducia: « post tui Michaelis a me discessum », scrive il Barbo al Lorenzi in data 17 novembre 1487 da S. Maria del Monte presso Cesena; e il 13 agosto 1489 da Palestrina: « grati et opportuni fuerunt ducati centum in auro de camera quos tuus Michael mihi attulit ». *Rebus sic stantibus*, pare a me che il « Michael » della ricevuta di prestito vaticana del 1485 vada identificato col « Michael » di cui si serviva il Lorenzi nel 1487 e 1489, non col Marullo.

Tolti di mezzo questi pochi pezzi che non danno buon suono, per tutto il volume è perfetta sonante moneta marulliana. Accanto alle poesie, volentieri si rileggono le due epistole a Giovanni Pico e a Paolo Cortese. Nella prima, alla riga 36 dopo il punto, un *Sed* piuttosto che un *Si* parrebbe suggerito dal senso. Nel riprodurre dal Riccardiano 974 l'epistola al Cortese il Perosa è incorso in un errore di trascrizione che poi la sua stessa abitudine a lavorar di prima, non di seconda mano, e la confidenza che essa abitudine ingenera, gli hanno curiosamente impedito di sanare. Ai puntini che concludono la riga 18 del testo corrisponde in apparato l'avvertenza: « *post* moriturum *lacunam suspicor* », ma il Perosa è artefice lui della lacuna che giustamente nel suo testo sospetta. In realtà dopo « moriturum » sono nel ms. le parole « tam pertinaciter mortuum flere », che il Perosa ha omesso di copiare e che perfettamente colmano la lacuna. Nell'edizione della stessa lettera già data in questo *Giornale*, 115 (1940), p. 85, 6 n. era sfuggito un errore di stampa deplorevole (*domum* per *donum*) che il Perosa ha corretto. Non so invece se siano esatte le due lezioni nuove *interdiu* e *medium* nelle righe 11 e 14: se la fotografia, bianco su nero, che ho davanti, bastasse a decidere di queste minuzie, insisterei sulle lezioni *interdum* e *modum*. L'epistola del Marullo è seguita nel codice dalla risposta del Cortese, per la quale il Perosa rinvia a questo *Giornale*, 115, p. 86 n. Conveniva forse precisare che non tutta l'epistola è ivi pubblicata, anzi solo la prima metà circa.

I carmi comprendono quattro libri di epigrammi, quattro di inni, uno di nenie, una raccolta di « epigrammata varia » e il libro primo, incompiuto (694 versi), del poema *Institutiones principales*. Per i libri di epigrammi e di inni, il Perosa si è trovato a lavorare su terreno relativamente sicuro, potendo fare assegnamento sulla stampa fiorentina del 1497, che deve considerarsi autentica. Così anche per la storia della composizione soccorrono e fanno testo la precedente stampa non datata, probabilmente romana del 1489, che dà con differenze sostanziali di ordinamento e di lezione due libri di epigrammi; il Riccardiano 915 che, di mano del Crinito, dà il terzo libro di epigrammi; il Riccardiano 971 che dà epigrammi e inni; e, con i soli inni, i due Magliabechiani VII.1146 e VII.1195, il secondo dei quali, appartenuto a Alessio Lapaccini, è stato per la prima volta

segnalato e utilizzato dal Perosa. Epigrammi isolati occorrono nel Laurenziano Pal. 87 (il codice dello Squarcialupi) e nel Palatino di Vienna 9977, senza contare una quindicina d'altri codici « recentiores », che non forniscono elementi utili alla storia e costituzione del testo e solo ne illustrano la fortuna. Su tutto questo materiale il Perosa ha lavorato da par suo, e così sulle stampe cinquecentesche, di ogni testimonianza, buona o cattiva, dando esatto conto. Piccole correzioni e aggiunte potranno farsi, magari a seguito di varianti negli esemplari di una stessa stampa, come dimostra la recensione di C. F. Bühler in *Papers of the Bibliographical Society of America*, XLVI (1952), pp. 278-280. Ma è prevedibile che nel suo complesso questa edizione del Perosa farà testo per più generazioni. Nè soltanto per gli epigrammi e gli inni, ma anche per quella parte dell'opera del Marullo che essendo stata pubblicata postuma nè forse, per la morte immatura e repentina del poeta, rifinita, presentava all'editore critico problemi assai più complessi. Nenie e « epigrammata varia » furono stampati per la prima volta nel 1515 da un allora giovanissimo ma promettentissimo poeta, il Flaminio. Oltre alla stampa non ci resta che un manoscritto, il Magl. VII.1025 e, per la sola terza Nenia, il Monacense greco 289, l'importanza del quale è stata chiarita dal Perosa nelle sue citate « Aggiunte » in *Rinascimento*, III, pp. 167-72. Il frammento del poema « Institutiones principales » solo nel 1578 fu stampato a Basilea, nè mai poi ristampato. Questa unica edizione è resa inutile dal codice sul quale fu esemplata, cioè il Palatino di Vienna 9977. Di tre altri codici il Perosa si è servito (Vat. Lat. 5383, Ambrosiano N. 156 sup., Magl. VII.1025). Posso segnalarne un quinto, il Barber. Lat. 2163, che a cc. 6-10 contiene i primi 358 versi: quanto questo codice valga non so, ma è da tener conto del fatto che esso è uno zibaldone di Achille Bocchi, dedicatario dell'edizione principe delle Nenie. Quanto a queste e agli « epigrammata varia », devo rilevare e discutere il giudizio e l'informazione che il Perosa dà dell'edizione procuratane dal Croce in appendice al suo saggio sul Marullo. Scrive il Perosa a p. XLII n.: « B. Croce, libris M et *f* (cioè codice magl. e prima ediz.) nisus, Neniarum variorumque Epigrammaton editionem criticam tentavit, sed, praeter haud pauca interpungendi vitia, loci exstant satis multi, lectiones exhibentes quas probare non ausim ». Segue un elenco di oltre quaranta « loci ». Si tratta in varii casi di omissioni e di errori, ma più si tratta di lezioni della prima stampa, che il Croce mantenne contro le varianti del magliabechiano, e persino si tratta di passi disperati in entrambe le fonti, per i quali lo stesso Perosa ha fatto ricorso alle acute congetture di Scevola Mariotti. Per ciascuna di queste tre categorie avrei obbiezioni da fare, ma basti la terza: è evidente che non si può rimproverare a un editore di non aver divinato le congetture dei suoi successori. La questione ha un

interesse generale, ma ne ha anche uno specifico nei riguardi del Marullo di Croce. Il Perosa ha detto bene a principio dei suoi citati studi sulla formazione delle raccolte di poesie del Marullo: « il Croce non volle nè potè allora tracciare nei dettagli una storia minuta di quei testi, nè tanto meno... ritenne che il suo elenco di codici e stampe fosse completo e definitivo. Bastò al Croce di avere spianato la via all'impresa futura, spettando il compito di completare, coordinare e interpretare gli elementi raccolti a chi dopo di lui si fosse occupato del Marullo per prepararne l'edizione critica ». È, ripeto, benissimo detto. E appunto perciò avrei desiderato e mi sarei aspettato nei « prolegomena » all'edizione un più esatto e proprio riferimento al lavoro del Croce, senza il precedente del quale l'edizione stessa del Perosa forse non sussisterebbe e certo il nostro comune interesse per la posia del Marullo sarebbe diverso e minore.

« Per dire qualche parola circa la futura edizione augurata — scriveva il Croce a conclusione del suo studio sul Marullo —, oltre a farla completa e a rivederne accuratamente il testo per liberarlo da alcuni errori che vi si introdussero, è da stimare necessario provvederla di un corredo di note storiche che dicano le occasioni e le allusioni dei varii carmi, illustrandoli nei personaggi nominati e determinandone al possibile la cronologia ». I pochi esperti della latinità umanistica, delle sue peculiarità linguistiche e metriche, apprezzeranno convenientemente il lavoro che il Perosa ha compiuto per la costituzione del testo, ma quanti variamente e con più larga approssimazione intendono alla storia della cultura e letteratura quattrocentesca, apprezzeranno, credo, con me l'esemplare commento che il Perosa ha cumulato nell'« Index nominum » della sua edizione. Esemplare per compiutezza, esattezza e concisione. Segnalo per scrupolo un errore di stampa: manca alla voce « Ruvera » l'indicazione dell'epigramma (IV, 34) cui la voce stessa si riferisce. E suggerisco al Perosa due dubbi circa personaggi non identificati. Penso che E IV, 10 possa essere una pasquinata *avant la lettre* e in tal caso *Quartus*, Sisto IV: in questo libro di epigrammi, fra pezzi sicuramente fiorentini e tardi, mi pare che altri accennino a un'origine più remota, e cioè, nella fattispecie, romana; e per quanto so, romano dovrebbe o potrebbe essere l'epigramma che subito segue, a Battista Fiera. Sempre nello stesso libro, l'epigramma ottavo è dedicato a un Modesto che onora il morto Quinterio: è un bello, foscoliano epigramma. La modestia, si sa, non ha culto frequente nella repubblica degli umanisti; tuttavia subito vengono a mente e il ben noto riminese Publio Francesco, e il meno noto Jacopo Antonio Modesto, umbro, del quale solo conosco la raccoltina di carmi per l'imperatore Massimiliano (l'editore della quale, Beato Renano, non ha naturalmente mancato di rilevar la consonanza con Marullo E III, 3) e l'orazione contro Lutero. Ma è troppo poco, e del resto mi sembra

che l'epigramma del Marullo non accenni a un poeta: « nec parce studiove sumptibusve »; sicchè direi che la ricerca debba piuttosto indirizzarsi verso il pratese Jacopo Modesti, che il Marullo potè ben conoscere a Firenze e per il quale basterà qui un rinvio alla *Cancelleria* del Marzi. Quanto invece a Quinterio, credo non possa esservi dubbio: negli anni in cui Marullo scriveva non è immaginabile che il nome di Quinterio potesse applicarsi ad altro defunto che a quello celebrato da Cortese, Volsco, Rallo, Altilio, Sigismondo dei Conti, Stefano Vario, Cosmico, e forse da altri ancora che mi sfuggono, e rimasto nella memoria degli accademici romani pur della generazione successiva, quella di Fedra.

CARLO DIONISOTTI.

STUDI NIEVIANI

IPPOLITO NIEVO. *Lettere ad Arnaldo Fusinato*, a cura di LUIGI CICERI. — Udine, 1946, s. nome dell'edit. (ma « Soc. Filol. Friulana », in-8°, pp. 204 con illustr.

FERRUCCIO ULIVI, *Il romanticismo di Ippolito Nievo*. (Coll. « La Spiga ». — Roma, A.V.E. (An. Veritas Edit.), 1947, in-16°, pp. 152.

LUIGI CICERI, *Pisana*. Studi nieviani. — s. l. (ma Udine), Ediz. « Il Tesaur », 1949, in-8°, pp. 208 con illustr. (ediz. di 250 copie num.).

— « *Piccole poesie* » *inedite di I. N. sedicenne*. (In « Il Tesaur », a. II, maggio-agosto 1950, n. 3-4, pp. 40-43).

IPPOLITO NIEVO, *Opere* a cura di SERGIO ROMAGNOLI (« La letteratura italiana » - Storia e testi: direttori R. Mattioli, P. Pancrazi, A. Schiaffini, vol. 57), Milano-Napoli, R. Ricciardi ed. 1952, in-8°, pp. XXX-1198.

CESARE BOZZETTI, *La poetica tragica del Nievo*, in *Studi letterari-filosofici-storici* (« Studia Ghisleriana » Serie II, vol. I) Milano, Fr. Bocca ed. 1950, in-8° gr., pp. 175-199.

La fortuna del Nievo continua il suo corso, sicura (1). L'ampia novella *Il Varmo* ebbe negli anni scorsi due edizioni, una delle quali venne curata dal Branca (2). Basti qui il cenno della pubblicazione, che viene a portare alla comune conoscenza un piccolo gioiello narrativo, in cui le inesperienze, le leziosità stilistiche (poche in complesso) passano quasi inavvertite, vinte da un così delicato e così limpido umore, da giustificare l'interesse e quasi la sorpresa dei critici: ché era sin allora nota soltanto agli specialisti.

---

(1) Dopo il libro complessivo di V. G. Galati (v. *Giorn.* 122, 88) sono da notare: una edizione delle *Confessioni* (edit. Einaudi, Torino 1942) con una agile prefazione di Emilio Cecchi, dove si inneggia alla Pisana, dinnanzi a cui le bambine del Dossi, dice, « vi parranno fiorellini malati, nevrasteniche scimmiette » e le donne amanti del D'Annunzio « infinitamente meno carnali e desiderabili ». « Che ottanta anni addietro sia stato possibile, a un giovane, di spirare tanta vita in questa figura di donna, resterà sempre uno dei fatti più portentosi e imperscrutabili di tutta la nostra storia letteraria »; il vol. di M. Marcazzan, *Ippolito Nievo e le Confessioni*, Milano-Messina, ed. Principato, 1942; il saggio di C. Jorio, *Religiosità di I. N.*, in *Orientamenti culturali*, a. I, ag.-sett. 1945; inoltre del N. si tratta da un punto di vista generale, dentro la storia della vita spirituale e letteraria dell'800, nel saggio di V. Branca, *Umanità del realismo romantico*, in *Il Ponte*, Firenze, aprile 1946. Si ricordino ancora le pagine della *Storia* del Flora (vol. III, pp. 275-280) e del Sapegno (vol. III, cap. VI, pp. 164-172) entrambe ottime.

(2) *Il Varmo*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1946 (Coll. in 24°, diretta da P. Pancrazi); l'altra ediz. (Padova, Ape ed., 1945) con introd. di I. De Luca, è di poco anteriore. Esse diedero occasione a vari articoli; segnaliamo: M. Fubini, *Il V. di I. N.*, in *La fiera letteraria*, 23 maggio 1946; M. Marcazzan, *Il V.*, in *Humanitas*, n. 12, dic. 1946; G. Petrocchi, *Il V. di I. N.*, in *La bottega dei quattro*, Roma, 26 ott. 1945; M. Luzi, *Il V. di I. N.*, in *Il Mondo* di Firenze, 6 apr. 1946.

Possiamo cogliere al vivo, ed ogni futuro biografo del N. ne terrà conto certamente, il valore della sua esistenza, che esteriormente sembra senza grandi angosce, ed è così sicura e diritta moralmente, dalle *Lettere* di lui al Fusinato, pubblicate dal Ciceri, così benemerito degli studi nieviani (1). Sono quarantacinque quelle qui raccolte: di esse il F. mandò copia al padre dello scrittore quando questi gliene fece richiesta per pubblicarle; ma ciò poi non avvenne; e se taluna è già stata in parte resa nota dagli studi del Mantovani e poi dal Solitro, che le ebbero in visione (esistono ancora gli originali) solo ora dall'apografo della Comunale di Udine escono in luce. Sono datate dal luglio 1854 al 19 novembre 1860. Appare di scorcio la tranquilla esistenza provinciale ottocentesca, specie del Friuli: ma v'è nella chiarezza semplice di queste lettere una naturale adesione alla vita, una serietà ingenita, ora non più intesa dai complicati, aggrovigliati, scombinati spiriti moderni; oggi per essi tale fluida energia è insipidezza, e il lavoro letterario che ne deriva « non pretende d'essere più di quello che una pigra plasticità vitale ..... consente ». Questo viene a dire delle *Confessioni* l'Ulivi (fornito di ben altra plasticità vitale, come io auguro).

Tali lettere sono già state convenientemente adoperate dai critici, tuttavia il leggerle intere fa entrare in pieno in quel caro mondo ormai antico di cui sono limpido specchio; e bene ha fatto il C. a renderle note nella loro interezza (2).

Che dire invece del libretto dell'Ulivi? Dal punto di vista della pura informazione è ineccepibile; la bibliografia è accurata; ma è un saggio quanto possibile avverso allo spirito nieviano, come scritto da un padre Bresciani dei nostri giorni. E allora a che giova? A dire

---

(1) A suo elogio, e per la storia della « fortuna morale » insomma, del nostro autore, che non è meno importante a conoscersi della fortuna letteraria — riportiamo un *avviso* del Ciceri al vol. *Pisana*: « Non scrivo per ambizione letteraria perchè non sono uomo di lettere: scrivo per quell'ammirato entusiasmo che, fin dalla mia giovinezza, ho portato al N. uomo e artista. Come uomo egli mi ha dato l'esempio di una morale cosciente ed eroica e di una vita coerente alla sua morale. Come scrittore ha rinnovato in me il fascino delle letture infantili, quando la parola diventa subito immagine... ». Testimonianza che gli fa onore.

Altra valida testimonianza dell'esistenza di fedeli nieviani in Italia è la stampa popolare di « Le maghe di Grado » e de « La Nostra famiglia di campagna » in un vol. della Bibliot. Universale Sonzogno (Milano, 1942) a cura di N. Taroni: oggi fuori commercio.

(2) Il volumetto, uscito, come dice il C. « soltanto per destare una scintilla d'amore per gli studi nieviani », e annotato dal curatore, è fornito di un albero genealogico della famiglia Nievo e collaterali; e contiene alcune lettere di friulani amici del N., nonchè un'appendice di brani di lettere di lui a vari (in specie a Bice Melzi, alla sorella Caterina Melzi, e a Carlo Gobio, marito di Bice) intorno alle *Confessioni*, del resto già noti. Diversi ritratti e disegni e fac-simili, e persino piccole vignette disegnate dal N. (case di Grado) con segno preciso e nitido, arricchiscono il vol. (vi sono anche alcuni errori di stampa, a cui rimedia il lettore).

soltanto: io e te non ci intendiamo. A che pro'? Occorre nel far critica un minimo di adesione spirituale, di simpatia, se non proprio di affinità ideale. Quando manca, il lavoro risulta al postutto grigio ed inutile. Questo cauto tentativo di denigrazione critica del N., ammantato di una veste d'oggettività che non inganna, è diviso nei seguenti capitoli: I) Le origini del narratore; II) Soggezioni letterarie e ambientali; III) Il problema delle « Confessioni »; IV Ultime testimonianze dello scrittore; V) Gli spiriti romantici in N. L'idea che l'U. si fa del romanticismo è nebulosa; e quella coscienza morale del N., se pur travagliata, com'è umano che sia, ma così limpida ed integra nel suo nucleo vitale, e quel suo senso religioso della vita così desto e profondo, sono ignorati, disconosciuti. Perchè, forse ancor più (o almeno altrettanto) valgono nel N. i caratteri morali a formare la personalità, quanto le qualità artistiche che lo condussero a creare la Pisana. E le une e le altre doti, con i motivi segreti e i germi reconditi che esse recano con sè, testimoniano il vigore del realismo romantico a metà dell'800, già libero dall'austerità conchiusa e solenne del Manzoni, ed ancor pieno e ricco di una coscienza morale saldissima, che si rivela nell'amore per gli umili operante con fraterna compassione, con senso di uguaglianza umana. Cosí il suo stile appare scevro da ogni astratto predicare dell'apostolo Mazzini, e libero pure dal turgore irruente del Foscolo. Alle intenzioni spirituali ed artistiche del N. si mescola il brio e la vivezza di una giovialità, che non è solo dote derivata, o connaturale al « ciacolar » veneto, ma umore denso d'ironica amarezza condita di sorriso: e, nel suo impeto naturale di spontaneità e di sincerità, il N. lascia scorgere chiaramente quel « senso del reale come misura dell'ideale » (per trasportare a lui il valore di una celebre formula del De Sanctis) che definisce la sua grazia di narratore. Tale senso d'umore porrà l'invenzione sbrigliata ed il sentimentalismo (pure affioranti nel N.) sotto il freno ed il controllo severo di una misura superiore, fatta di meditata ragione, di osservazione pacata e di equilibrio quasi sempre sicuro: segni di dominio dell'arte. Codesto suo realismo è ottimistico, poichè il N. si sente capace di superare l'avversità, mentre pur conosce la presenza del male; ma si fonda su di una forza intima dell'anima, pienamente libera di reagire, conscia di saper vincere o contrastare al dolore, ponendovi indefesso ostacolo, accettandolo come prova e maturazione per un bene ambìto, non come malsana compiacenza (1). Stanno in lui la coscienza maz-

(1) Il canone letterario del suo realismo romantico si può cogliere nella prefaz. al *Conte Pecoraio* (1857): « O librattolo, figliuol mio... tu vi entri (*nel mondo*)... con sapiente umiltà, per un usciolo fradicio; ... e di là per colti romiti e libere montagne t'aggiri in cerca d'amore e di fede, futuri argomenti di concordia e di ragione civile... E noi tutti abbiamo tra mano uno scalpello, solo bisogna picchiare secondo

ziniana e la illusione foscoliana deterse dalla loro augusta dignità, ma più aderenti naturalmente alla vita, pronte e palesi come volontà politico-morali e come desiderio d'arte; e ciò gli permise di lottare sempre, anche nei giorni più grigi, per il riscatto d'Italia; e di scrivere con quella sua sorgiva, immediata e salda franchezza di sorriso. L'impeto sentimentale del N. viene da quest'alta scuola interiore, da tale senso religioso della vita. Si intende come l'Ulivi non tenendo in conto codesti fondamenti, pensi di scorgere coperte incrinature e fratta coscienza in quell'animo così aperto e integro. Inquietudini certo il N. ne ebbe, anche dubbiose passioni, strazi profondi: « gli uomini si potrebbe proprio definirli, *assurdi che si reggono sopra due gambe* » scrisse una volta (1). E per ciò? Verrà poi il cadere degli entusiasmi, dopo il '60, verrà l'ora del pessimismo. Ma per lui il male non prevale ancor mai: le sue « lune », come scriveva, se le vedeva da solo come fatti personali, e non gli offuscavano la visione del mondo.

Il volume *Pisana* del Ciceri si presenta in bella e ricca veste; non ha intento propriamente critico metodico: è quasi una piccola enciclopedia nieviana, una rievocazione bene informata di luoghi del Friuli, di ricerche erudite particolareggiate e talvolta minuziose su tanti fatti riguardanti il N. e i suoi libri, una raccolta di giudizi dei critici nieviani, di osservazioni personali, di notazioni, di ricordi vari; il tutto, ornato di limpide vignette e di fotografie, dà come il colore del tempo e la precisa notizia dell'ambiente delle « Confessioni ». Quanto alla questione se la Pisana sia una immagine artistica ricavata dalla nobile fanciulla Pisana di Prampero, il C., contro le caute ammissioni del Chiurlo, ricordando come quand'ella andò sposa, il N. pubblicò per lei il carme « Le muse di Aquileia » e non fu presente alle nozze; e rammentando ancora come nelle lettere che abbiamo — non vedute ancora dal Chiurlo — « nulla c'è che richiami la Pisana, nè un supposto amore d'Ippolito per lei, celato troppo generosamente », conclude, con molto buon senso e probabilità di dar nel vero: « sarebbe suggestivo ammettere l'amore del

---

l'arte.. Ora giacchè siamo sul lavoro, essendo ogni fatto maturanza di pensiero (ecco la formula: *pensiero e azione* del Mazzini) per non lavar la testa all'asino fa d'uopo svegliare, raddrizzare, aguzzare l'intelletto del prossimo prima d'infervorarlo all'opera civile... Cominciamo dunque a scrutar noi, i tempi nostri, le nostre miserie, gli affetti, le passioni, i desideri; ma si prenda via da quel canto, ove è maggiore la luce della speranza, più calda la fiamma d'amore, intatta la verginità delle forze » (ediz. a cura di F. Palazzi, Milano, Ultra, 1944, pp. 11-12). C'è in tal professione di fede, un amore del reale illuminato ed intriso di ardore civile e morale. Il verismo si libererà da codesto impeto di volontà, che vuole non solo rappresentare la vita, ma mutarla; mentre il verismo la osserva soltanto attraverso un muto impenetrabile senso della sua immutabilità, ossia di dolore crudele o inerte, dal quale poi più facile sarà l'avvio al decadentismo.

(1) Lettera a Bice Melzi, Milano 2-9-1859: vedi in *Pisana* del Ciceri p. 179.

N. per la di Prampero, e vedere in quest'altruistica rinuncia le stesse rinunce dello Sgricciolo e di Carlino, e magari poter pensare che anche la Pisana avesse amato il N. e che gli avesse dichiarato il suo amore sul letto di morte, suggerendogli così l'episodio delle *Confessioni*. Ma non sarebbe che pura fantasia! ». Soltanto il nome ricavò dal ricordo di quella fanciulla (1). Ma in questo volume, ch'è una ricca e rapida disamina di notizie nieviane riesaminate criticacamente, la Pisana è solo l'appiglio per trattare di mille particolari della vita del N.; del suo amore per Bice, tra l'altro; e del castello di Colloredo e dei castellani. Tra le osservazioni appurate con maggior finezza di criterio, mi pare da non trascurare questa, riguardante la condizione sociale del N. (anzi della sua famiglia, non nobile, ed « imborghesita negli impieghi statali », ch'era proprietaria di una piccola parte del castello di Colloredo), rispetto ai nobili comproprietari e lontani parenti. Il fatto che, come sembra, « nessun affiatamento esistesse tra i N. e i Colloredo » può aver dato lo spunto segreto e quasi inconscio (per la freddezza di cui il poeta si sentiva circondato, quando abitava al castello) alla situazione di Carlino spregiato e negletto: osservazione psicologicamente molto acuta, che da un complesso di inferiorità fa nascere, come rivalsa segreta, la liberazione fantastica (2). Ma ciò è proposto con onesta cautela, essendo impossibile « ripercorrere la strada che il genio ha seguito nella genesi dell'opera d'arte ».

Si raccolgono inoltre nel libro, in una appendice di più di cento pagine, molte lettere — le più interessanti, dice il C. — dell'epistolario inedito giacente alla Comunale di Udine (3). Questa ampia

---

(1) « Concludendo... si può asserire che l'infantile idillio con Pisana non è altro che uno dei tanti miti nieviani » (p. 38); « la vita di lui è senza Pisana » (p. 42); « Come la vita di Carlino, morto ottuagenario è la vita che Ippolito, morto a 29 anni, non ha vissuto, così la Pisana delle *Confessioni* è la donna che egli non ha mai avuto dalla vita ». Questa è la constatazione che par più vera e sicura. Per i rapporti letterari del Nievo con la narrativa contemporanea, vedi ora ANNAROSA POLI, *George Sand e i secondi romantici italiani*, in « Convivium », 1951, n. 2.

(2) Nè il solo Carlino, ma il C. ricorda anche la Maria del *Conte Pecoraio* che apparteneva a un ramo cadetto e avvilito dei conti di Torlano: « così quel senso d'inferiorità, d'intrusione che si notano nei protagonisti delle sue opere più sentite (particolarmente del *Varmo* e delle *Confessioni*) altro non è che la proiezione di uno stato d'animo... nell'ambiente del castello di Colloredo » (p. 62).

(3) Il vol. ha anche un albero genealogico dei « Nievo di Mantova e Friuli » dal 1676; e dei « Colloredo di Mantova »; nonchè l'elenco delle *Fonti orali* e delle *Fonti scritte*; infine una breve rassegna dei luoghi e dei libri dove si conservano o sono pubblicate le lettere del N.: ottimo lavoro di preparazione al suo Epistolario. Segnaliamo quattro lettere di lui a Marietta Zorzi Armellini (del 1857-59) nell'estratto dell'articolo di G. NATOLI, *Réminiscences françaises dans* « Le Conf. di un ital. », pubblicato in « Revue de littér. comparée », XXV, 1951, pp. 209-31; dove però le lettere mancano. (Devo la notizia a C. Cordié).

Per una iniziale valutazione si veda l'articolo di FILIPPO ZAMPIERI, *Appunti sull'Epistolario di I. N.* (in *Belfagor* 1948, n. 6, pp. 648-665): ricco di citazioni e di

scelta, tra cui sono lettere di amici a lui (riprodotte « fedeli all'originale »; e ve n'è di lui alla madre, e di lei al figlio, e diverse a Bice, e a Carlo Morbio, marito di lei, ecc.) sono di un pregio molto grande. Alcune sono anche bellissime; e non è possibile qui passarle in rassegna. L'ultima a Bice è di nove giorni prima del suo tragico naufragio (1).

Le tredici poesie del N. sedicenne trovate dal C. in un quaderno autografo, non aggiungono nulla, naturalmente, alla fama di lui; e basti qui farne accenno: i motivi sono quelli dell'età romantica.

***

Ma il frutto maggiore di questi anni, riguardo al Nievo, è certo la nuova edizione del suo capolavoro e di parti scelte da quasi tutti gli altri scuoi scritti, nelle *Opere* curate da Sergio Romagnoli pei Classici Ricciardi: lavoro che fa davvero onore alla collezione, condotto com'è con quelle attente cure alla integrità e alla sicurezza del testo (2), che occorrono non meno per le opere moderne che per

---

apparato bibliografico. Interessanti qui gli accenni critici ai rapporti del N. con gli ascendenti letterari che appaiono più vivi nella sua formazione stilistica: oltre Manzoni e Foscolo, la Sand, La Rochefoucauld, Rousseau, Balzac; e buone le osservazioni sulle caratteristiche del linguaggio del Nievo, rivelatore della sua personalità.

(1) Al Ciceri, così instancabile nel suo culto nieviano, consigliamo di procurare una stampa del volume « Novelle campagnuole » che l'autore non potè per motivi pratici raccogliere: ossia di tutte le sue novelle così difficili a leggersi oggi, non mai ristampate insieme, comprendendovi anche la più bella, *Il Varmo*. E poi... l'Epistolario! Tra quelli dell'ottocento esso è ben degno di un suo rilievo: ora è sparso e ben poco noto a chi non sia nieviano. Poter dare testi sicuri delle opere è la prima soddisfazione di chi ama un autore, il primo onore a lui. Ed il N. lo merita.

(2) In una nutrita *Nota critica* (pp. 1179-1187) il R. rende partitamente conto della tecnica editoriale seguita per adeguare il più possibile questa edizione al testo ottimo ideale, con il massimo rispetto agli originali o alle prime edizioni.

Si sa che il ms. delle *Confessioni*, reca (come del resto le altre opere narrative del N., e le lettere, un po' meno le tragedie e gli scritti politici) tracce più o meno ampie di un lessico del tutto particolare all'artista, ricco di usi dialettali, e con palese ricerca di duttilità sintattica ottenuta mediante modi popolari, o ponendo forme non comuni (per i verbi ad es. *vollimo, stettimo, giunsimo*, ecc.) dovute in parte ad incertezza di uso, ma soprattutto a deliberata volontà di accedere a un gusto nuovo; tali forme avevano trovato, com'è pure noto, nei primi editori dei correttori recisi, i quali avevano estirpato moltissime forme tipiche nieviane, sostituendole con le comuni dell'uso letterario, o con altre al loro palato migliori, pareggiando insomma le ineguaglianze, ma togliendo anche qualcosa del proprio e concreto timbro stilistico dell'autore (ma esso, è bene dirlo, nonostante ciò, permaneva sempre evidente e fortissimo). Già il Palazzi nella sua ediz. critica del 1931 aveva fatto opera di restauro, ma non completa (come il R. mostra a pp. 1180-82); sicchè qui è stato da lui studiato *ex novo* il testo rispetto all'accentuazione, agli apostrofi, all'uso degli articoli, delle congiunzioni e locuzioni avverbiali, della

quelle dei secoli passati, e con una vigile intelligenza nell'offrire le parti di maggiore interesse letterario o morale, politico, psicologico, per la scelta antologica delle opere minori. Chi legga intero questo volume può dire di possedere una conoscenza davvero ricca del N., anche per quegli scritti che la critica moderna è andata studiando in questi ultimi anni, come *Il Varmo*, ad es., o gli scritti politici, e in particolar modo le lettere, finora ignote al gran pubblico (salvo quelle pubblicate dal Bacchelli), e neppure tutte conosciute anche dagli specialisti. Il libro contiene: *Le confessioni di un italiano* (pagg. 1-883); passi da *Angelo di bontà*, *Il Varmo* (che è dato intero), una scelta dalle poesie (sia dalle *Lucciole* che dagli *Amori garibaldini*: e quelle di maggior rilievo sono quasi tutte presenti) (1); diverse scene dalle tragedie (sia da *I Capuani* che da *Spartaco*, preceduta ciascuna da un breve argomento perché sia possibile al lettore situare le scene riportate, e intenderle); gli scritti politici, anch'essi integralmente riportati (ed è molto bene che rimanga del tutto illuminato questo fondamentale lato della sua personalità, che del resto è in cosí vivo ed intrinseco legame con il suo sentire poetico e letterario); ed infine una buona scelta di lettere (se ne pubblicano quarantanove; e tre anzi sono qui edite per la prima volta). Conchiude l'opera una Nota critica ai testi (pagg. 1179-87) che dà i riferimenti alle edizioni prime ed ai criteri usati per questa, e che è particolarmente interessante per lo studio della lingua del Nievo riguardo alle *Confessioni*. Nel suo testo critico (del 1931) F. Palazzi è incorso in « talune distrazioni — e perché no? — in arbitrii » (come dice il R.):

---

dittongazione (mantenendo la varietà delle singole forme ad ogni luogo, secondo l'originale) ai latinismi, all'interpunzione, ecc.: le pagine in cui si dà conto di ciò sono perciò utilissime per lo studio della storia della nostra lingua nell'ottocento.

Ma è soprattutto da notare inoltre una sua molto importante osservazione sul *ms.* delle *Confessioni*; ché essa oltrepassa del tutto l'ambito della tecnica editoriale, divenendo avvio alla critica propriamente detta. È proprio vero, dice il R., che il *ms.* che possediamo, tutto pulito nei suoi tre quaderni, e quasi senza traccia di correzioni e di pentimenti, sia, come asserí il Mantovani e gli altri ripeterono, il primo getto? Non sarà invece questa già una buona copia preparata dal Nievo stesso per l'editore? La congettura appare plausibilissima, e degna di essere accolta. È cioè verosimile ed accettabile che il N. scrivesse man mano su altri fogli, ora perduti, o subito distrutti, la prima stesura, e la correggesse, ricopiando in questi quaderni il testo per la stampa. Questo, anche se ci toglie l'immagine di una fertile e meravigliosa spontaneità di creazione, del resto abbastanza difficile in opera di cosí ampio respiro, ci mostra piú vivo e intenso l'impegno letterario del N. Il suo libro mantiene ugualmente, anche accogliendo il criterio del R., il dono della sua sorgiva limpidezza d'ispirazione; appunto perché conserva le sue inuguaglianze. Si sfata soltanto un'ammirazione romantica per il mito della spontaneità; ma si riafferma invece la forza del travaglio creativo del N.

(1) Aggiungo il *quasi* per lamentare la mancanza del bell'idillio *Rosa* (pur presente nella scelta del Bacchelli) dall'inizio tanto puro: « Sotto Romans una bell'acqua azzurra... ». Cosí si desidererebbero piú lettere della spedizione in Sicilia.

qui si è accuratamente riveduto l'opera sul manoscritto di Mantova, adoprando piú omogenei criteri, mantenendo un costante rispetto delle forme del N., per i suoi usi caratteristici, anche per le sue peculiarità dialettali, com'è giusto: lo studioso che si accinga in futuro ad una storia della lingua nostra dell'ottocento può trovare in questa edizione una base sicura di lavoro.

Riguardo agli scritti sacrificati, si intende la omissione del romanzo *Il barone di Nicastro* e di altre cose e cosette minori (gli articoli per i giornali devono tra l'altro ancora esser bene studiati); dispiace però, a mio avviso, che non compaia nulla del *Conte pecoraio*. Ci sono naturali limiti di spazio, è vero, ed è pur noto che la critica, in modo si può dire unanime, si è accodata al Mantovani nel giudicare questo romanzo inuguale, difettoso stilisticamente, e legato al modello manzoniano in modo tale da far sí che i personaggi suoi appiano come imitazioni pallide e scipite (1); ma è poi esatto? Io temo proprio che nel suo esame il Mantovani fosse fuorviato da un pregiudizio positivista: com'è possibile ad es. che codesta Maria, la protagonista, fanciulla sedotta, e che si sente in colpa e fugge perciò di casa, sia esemplata sopra la Lucia manzoniana? Il criterio del trovare le fonti e i modelli qui rimane del tutto estrinseco: non può paragonarsi la condizione sentimentale e morale di lei, con quella di Lucia, cosí salda e pura e forte nella sua innocenza! Sono personaggi completamente diversi: a meno di non accettare quel tipo di critica astratta su cui si stendeva il sorriso del De Sanctis, quando ricordava che per talun critico francese Mirra e Fedra sono poi uguali, e Alfieri copia Racine, giacché in entrambe le tragedie si tratta di due donne che prima negano di dire un loro segreto, e fattesi pregare, poi lo dicono. Che rimane mai cosí delle individualità? E parimenti nella fuga di codesta Maria sarebbe esemplata quella di Renzo da Milano verso l'Adda! Accostamento del tutto gratuito: Maria si allontana dalla casa e dai parenti per sua vergogna, per ribrezzo verso il seduttore, pensosa del bimbo che porta in seno, e non sa dove andrà: qual possibilità di confronto? E cosí sarebbero da studiare gli altri personaggi, come qui non si può ora: ma nel loro senso intrinseco, e non per istituire illusori ed esterni avvicinamenti, nati dal desiderio di paralleli letterari e di fonti a tutti i costi. Che il N. ammirasse infi-

(1) Si veda ultimamente il giudizio di V. G. Galati (« I. N. », Milano, Ist. Ed. Cisalpino 1942) che ne tratta a pp. 196-201; ad es.: « tentativo del tutto infelice, che ha solo valore documentario... »; mostra « una pedissequa dipendenza dal Manzoni e dal Carcano... ingegnandosi con evidente artificio a parafrasare questo o quel luogo dei *Promessi Sposi*, deformando personaggi e scene... Don Angelo... fa da padre Cristoforo in piccolo;... Maria è una Lucia peccatrice... il conte Tullo... è un don Rodrigo ridotto a proporzioni meschine... A don Abbondio corrisponde... il parroco di Toriano... E potrei ancora proseguire... », « è quasi del tutto privo del gaio umorismo nieviano: ciò che, indirettamente, ne conferma la debolezza ».

nitamente i *Promessi sposi*, chi nega? Ne fa esplicitamente parlare con gran lode dalla sua stessa Maria, in questo romanzo. Ma ciò non toglie che il *Conte pecoraio* non è ancor ben stato considerato dai critici, cioè non è stato letto per se stesso, da chi era legato troppo al preconcetto del Mantovani. E quei difetti che certo non gli mancano (principalmente di *properare ad finem* con modi romanzeschi ed effetti troppo violenti e grezzi) non sono però per nulla imputabili ad imitazione manzoniana; sono tipici del Nievo, che non ha abbastanza pazienza nella seconda metà de' suoi romanzi, e non cura il riserbo e la misura nei toni drammatici (cosí anche fa nel capolavoro).

Il Romagnoli, che nella sua ampia ed armonica « Introduzione », nella quale espone limpidamente il succo degli studi nieviani, non senza proprie meditate conclusioni (e intanto disegna un profilo nitido del Nievo come letterato, porgendo anche le necessarie notizie storiche, biografiche e bibliografiche), a proposito del *Conte pecoraio* pare a disagio nel seguire l'opinione ricevuta; ma non ha abbastanza coraggio per rifiutarla, pur dichiarando di non poter vedere nel N. un manzoniano (1): giustissimo concetto. E doveva ribadirlo appunto col mettere in luce le pagine della fuga di Maria, almeno, che hanno originalità e vivezza, o qualche scena di vita campestre, o qualche paesaggio, appunto perchè sa apprezzare il carattere della giovane contadina, e pone in giusto rilievo quel tono di « fedeltà al mondo del Friuli agreste e pastorale, l'insistenza su motivi sempre piú cari, sempre piú radicatisi nell'animo dello scrittore: una preparazione all'opera maggiore ». Infatti il libro è del 1857, e precede appena le *Confessioni*: occorreva rivendicarlo, com'io credo opportuno, e farne piú conto.

Ma soprattutto fine è in questa introduzione ciò che si avverte intorno al problema della lingua del N. Ancora nel *Conte pecoraio* appare a volte ibrido il modo usatovi: quelle forme dotte, quei dialettismi e toscanismi (qui sí in omaggio alla teoria manzoniana) e idiotismi, quei vocaboli di conio suo, nei diminutivi ad es., malamente

---

(1) V. l'*Introduz.*, p. XIII: « Esso risente di una soggezione al modello manzoniano non congeniale al temperamento dello scrittore N.; lo si è detto un manzoniano, ma a torto, ché le diversità son tante da incriminare d'un subito tale asserzione », ecc. Ma allora perché qualche riga piú sopra ripiega su posizioni vecchie aggiungendo: « nato dalla dichiarata ammirazione per il Manzoni, il *Conte P.*, come romanzo di un epigono, è fallito? ». Quando invece non mi pare piú fallito di *Angelo di bontà*, e ricco di germi forse piú di questo: l'episodio piú bello, la fuga di Maria, a mio vedere non andava dunque tralasciato in codesta scelta. È ben vero che in totale il libro è « disarmonico, iniziato con un quadro idillico se pur dolente » che si complica e si « avviluppa in un racconto artificioso »; ma non avviene in parte cosí anche nelle *Confessioni*? Il vero è, e lo riconosce giustamente il R., che « la giovane contadina... ha senza dubbio accento umanamente piú vero della vicenda di Morosina Valier, l'angelo di bontà ».

mescidati stridono. Ma tal mescolanza gli è pure necessaria; e se pur meglio temperata, essa ritorna nelle *Confessioni*: ciò che testimonia una costante volontà, un deliberato proposito dello scrittore. Il R. giudica acutamente che tale pratica non deve attribuirsi, come fu detto, a fretta, a giovanile intemperanza, a sciatteria, « ma piuttosto a programmatica velocità d'espressione, che, senza freddezza e calcolo, s'affidava in lui, veneto lombardo, al suo naturale linguaggio di italiano del settentrione ». Anche qui io penso che vi sarebbe modo di andare oltre, e di essere piú coraggiosi, ponendo il N. entro il corso ideale dell'uso letterario della lingua nell'ottocento.

Si pensi cioè allo stile illustre dei migliori neoclassici, alla mondizie squisita della prosa leopardiana (che n'è la massima prova), alla elegante nitidezza cercata dagli storici tacitiani (come il Colletta), alla volontà di secchezza e linearità di qualche prosa narrativo-storica del Tommaseo (*Il duca d'Atene* ad es.), e si pongano loro accanto, per contrasto e risalto, le pagine di *Fede e bellezza* (1840) già cosí variegate e miste, pur nell'intenzione di un pieno nitore sintattico (ancor legato spiritualmente al tipo classicista, come nel disamato Leopardi): vedremo lampantemente che appunto il Tommaseo compie la rottura prima e piú viva dopo il Manzoni (alla quale certo il lombardo, con il suo alto e mirabile realismo aveva dato l'avvio), ma fuori, appunto per la minor riuscita artistica, da quella sua armonica realtà e compostissima misura. Cosí nelle acerbità stilistiche del Tommaseo risaltano meglio le intemperanze, gli impasti nuovi, i colorismi, le misture di dialetto e di lingua, di antico e di moderno, di dotto e di popolare, con gli eccessi relativi e gli squilibri e gli stridori palesi. Ora il N., ricercando la propria via stilistica per conto suo, si trova a continuare in questa direzione (1).

La lingua sua non bada piú insomma alla chiarezza razionale e alla linea nitida del periodare, alle forme polite dei neoclassici, ma si frange in periodi spezzati e vari; o si snoda in onda, si colorisce in metafore nuove, si fa ardita e sciatta insieme, accoglie tutto, perde la schifiltosità che smagriva i puristi (e li fa cosí inamidati ed esili: Giordani insegni), rifiuta la loro compostezza (e la loro mutria di dignità); si sbriglia, diviene romantica, insomma: ossia « impressionistica ». La lingua del N. è già tutta tale nella sua piena onda sentimentale, cosí fluida e coerente in sè, nonostante le incoerenze particolari, le mescolanze ibride ritrovate dai grammatici; e se è vero che nelle prime opere manca la fusione dell'impasto, è perché

---

(1) Bene ha fatto il R. a dare rilievo nella *Introduzione* (p. XIV) all'articolo del N.: Studi sulla *Poesia popolare e civile massimamente in Italia*, pubbl. nell'« Alchimista Friulano » di Udine nel 1854 (ed in opuscolo), mostrando la sua importanza rispetto alle idee e linguistiche e letterarie di lui: qui, egli osserva « è già tanta parte della poetica del N. ».

manca equilibrio d'arte, proprio nella concezione intima dei personaggi e dell'opera; e dove questa c'è, gli impasti e le metafore piú ardite e le misture verbali stanno al loro posto, necessarie. I colori servono appunto per dare le impressioni piú vive e piene, e devono essere schietti, nudi, rilevati. Domina la visione d'insieme, non la minuta linea, il disegno sfumato e corretto entro un rigido conformismo verbale: ma la pagina appare resa di getto, e d'impeto, dove ogni elemento del linguaggio si stende nel suo vigore individuale, con gli incontri dei suoni, e gli scontri piú vari, e i rapporti piú caldi e impensati, messi per accostamento aperto, non per ombreggiamento e smorzamento reciproco.

Si rammenti la prosa degli anni e decenni seguenti, del « realismo romantico »: del Rovani, e via via del Dossi, del Praga, del Faldella, del Pratesi, del Padula, del Cagna, ecc. (ossia non solo degli scapigliati lombardi: ed ognuno naturalmente con un dono proprio di resa artistica), e giú giú magari sino al Pirandello e al Panzini di « Il padrone sono me »: la prosa romantica è impressionistica per eccellenza (1). Persino direi il realismo critico del De Sanctis si espande in codesti modi (onde il d'Annunzio sentenziò che scriveva male); e certamente nei suoi tratti piú belli è tale puranche la estrosissima prosa del Carducci, nella sua foga lirica, tra le ampiezze della sua vena rievocativa, specie delle memorie di fanciullo, o ardentemente polemica, sempre tutta colorita ad abbozzi energici e luminosi, corsa e increspata da impeti che impennano il discorso e gli danno ala, e marezzano il suo periodo e lo scompigliano con violenza, con effetti bellissimi di luce e di colore. (Invece la prosa del Verga maggiore è già piú moderna, e fuori del realismo impressionista descritto ora: nei suoi capolavori essa si direbbe che scopre, nella propria sobrietà tanto intensa, quella nuova costruzione interiore, quella quadratura architettonica, quella forza di sintesi scabra e potente che anche Cézanne veniva ritrovando nei suoi quadri, dopo l'eccessivo sfaldamento del colorismo impressionista). Cosí penso che si possa pienamente giustificare la ricerca della parola dialettale colorita, del motto popolare, della metafora nuova e impensata, dell'immagine pittorica, della accentuazione della luce e dell'ombra

(1) Sarebbe ora di molto interesse studiare i rapporti e le influenze che possono aver avuto il romanzo e le novelle campagnuole del Nievo sopra i lombardi: si pensi ad es. a *Le memorie del Presbiterio* del Praga, già in appendice nel *Pungolo* di Milano dal giugno al novembre 1877 (v. l'ed. del Colombo, Garzanti 1940) che sono appunto ambientate in un paesetto delle prealpi. E in rapporto al *Conte pecoraio* meriterebbe confrontare *Giacomo l'idealista* (1897) del De Marchi, specialmente nelle figure delle due fanciulle protagoniste (Maria, con Celestina del secondo), le loro due fughe, ecc.; non per trovarne fonti palesi, o rapporti con Lucia Mondella, o derivazioni palmari (ché certo l'arte del De M. è originale) ma per la storia di taluni temi narrativi ricorrenti e dominanti, e di analisi psicologiche simili, e di preferenze sentimentali che appaiono e riappaiono nella seconda metà del secolo.

(su cui giuoca soprattutto, ad es., la mirabile e famosa descrizione della cucina del castello di Fratta). Quella ricerca che il Branca, nella prefazione al *Varmo* chiama: « contaminazione linguistica nata dall'incontro di un'aspirazione aristocratica a una lingua decorosa, e di un desiderio di aderenza al soggetto popolare e campagnuolo », mi pare invece, veduta dentro una lineare storia linguistica, proprio necessità di sintesi, fondamentale ricerca di rappresentazione impressionistica; e il Romagnoli anch'esso si avvia a riconoscerlo (v. pag. XIV). S'intende con ciò che la pagina ibrida e mal contemperata non è di per sé impressionismo: il quale è sempre ordine ed armonia e arte. Il Nievo dapprima rimane spesso ineguale e incondito, e solo piú tardi trova la sua quasi sempre continua misura, con l'umorismo leggiadro e conversevole del maggiore romanzo.

***

Al quale dà nerbo, come si sa, un fecondo ottimismo morale, una decisa fede nella vita. « Sí, morire sorridendo !... » dice Carlino appunto nel finale dell'opera, esprimendo il sugo della storia nieviana. Vi è in essa una adesione piena ad una religione dell'essere che rinnova e ricolma di gioia la coscienza del personaggio, anche attraverso il dolore, che è sentito come necessità per l'uomo, e perciò accettato virilmente. E dopo gli stadi fluttuanti e sofferti, ma vinti, della spersa passionalità delle tragedie, codesta è la maturità completa del tono morale del N., l'ormai raggiunto colmo della sua serenissima gioventú: e tale forza rende tanto vivo il suo capolavoro anche nelle parti poeticamente minori.

Quanto all'arte invece, come per le altre opere narrative, dobbiamo ancor parlare di un'opera genialissima certo, ma intemperante. Vi è chi, con animo forse troppo esclusivo, ammira soprattutto, e quasi da soli, i primi capitoli, idillici; ma i critici piú recenti (1) son venuti

(1) È bene ricordare qui, sia pur di sfuggita, il vol. del Marcazzan (*I. N. e le « Confessioni »*, ed. Principato, Messina 1942), che nelle sua non ampia mole è cosí succoso e pensato, e pieno di simpatia critica. E si può riportare tra le tante sue osservazioni degne di memoria, questa che investe la compagine intera del libro: « Contenuto sotto il cielo, se non proprio tra le mura di Fratta, il romanzo sarebbe riuscito un piccolo capolavoro di maniera, vivace, colorito brioso, delicatamente sfumato e gaiamente orchestrato. Nel quadro piú complesso e vasto delle ' Confessioni '... il mondo di Fratta non si accampa nel romanzo come un'oasi beata, ma come elemento di antitesi storica » (p. 82). È cioè proprio « un'esigenza di insieme » che fa sí che sia oltrepassato il respiro, sia pur felicissimo, ma non ampio, dell'idillio campestre del *Varmo*, « per una tonalità piú accentuata ma non episodica, perché innestandosi su quel preludio cosí giusto di tono e di misura la trama passionale, questa ne ripercuote un po' in tutto il romanzo il sapore schiettamente veneziano ». Sicché questa passionalità maggiore, se concede le ntemperanze, dà soprattutto un piglio piú ampio al tutto, una serietà maggiore

man mano riconoscendo il valore e la necessità anche di altre parti del libro, e dei toni vari dell'umorismo nieviano: ma tutti concordemente parlano della serenità del suo spirito. Perciò, penso non sia da accogliere senza riserve, e solo previa ulteriore meditazione ed approfondito esame la rappresentazione critica che delle *Confessioni* fa il Bozzetti nel suo saggio su *La poetica tragica del N.* Esso verte particolarmente intorno a *I Capuani* e a *Spartaco*, esaminando le due opere con attenta analisi psicologica e critica, mostrando i rapporti che intercorrono tra le figure dei personaggi (scrutato ognuno acutamente nelle proprie caratteristiche personali) e l'animo del loro creatore, onde ricercare il concentrarsi drammatico della situazione « tragica », e individuare la fisionomia poetica di ciascuna tragedia; ma conclude con nuove vedute sul capolavoro del N. degne di discussione. Nei *Capuani* riconferma che « le scene piú belle sono quelle di insieme, quelle tempestose e agilissime riunioni di senato e di popolo », ritrovando invece che nello *Spartaco* « la poesia nasce piuttosto da quel senso di grandioso e di inesorabile che si sprigiona... dalla suggestione pesante e continua dell'atmosfera,... da una certa coralità diffusa,... dall'interiorizzarsi di tutto ciò nel protagonista, dalle sue silenziose ribellioni e dalla sua malinconica, eroica rassegnazione » (p. 193): e tutta questa analisi mi pare pertinente e condotta con finezza di spirito critico.

Dove non concordo è nel legame che il Bozzetti vuol porre tra « la poetica tragica » delle tragedie e le *Confessioni*. Il rapporto tra il capolavoro e le tragedie è per lui di concomitanza: « è in fondo lo stesso risultato lirico che scaturisce dalla frenesia delle molteplici vicende della seconda parte delle *Confessioni* ». Io ritengo che si possa interporre un rapporto, ma di opposizione. Il tono fondamentale della poesia delle *Confessioni* non è per il B. l'umorismo ridente e leggiadro, tessuto sí sull'esperienza del dolore, ma ormai fugato, e perciò rifulgente nel tono dell'idillio o del comico, o dell'avventuroso: umorismo insomma, come dopo il Filograsso si è concordi tutti a riconoscere.

---

anche al preludio infantile, che vive nell'alone del futuro. *Quod deus coniunxit homo non separet*, (homo, ossia il critico) diremo anche noi con il M. riguardo all'opera totale; l'ispirazione luminosa del mondo di Fratta sta inestricabilmente legata al tono avventuroso della seconda parte, pel suo concepimento artistico, fuse tutt'e due nel superiore senso ottimistico della vita proprio del N.: « O vita, o mistero, o mare senza sponde, o deserto popolato di oasi fuggitive e da carovane che viaggiano sempre, che non giungono mai! Per consolarmi di te, bisogna che io slanci il pensiero fuori di te;... Oh, non vivrò io sempre in te, anima immensa, intelligenza completa dell'umanità! » (p. 487).

Qui, incidentalmente, non paia inopportuno ricordare allo studioso di letterature comparate che il N. è dei primi certo a citare in Italia il Poë: « se un lontano sentore di vita rimane in essi (i morti), come pensa l'americano Poë,... » (p. 487): conosciuto probabilmente attraverso la eco francese del Baudelaire.

Invece pel B. il sorriso del N. è: « ... sorriso di dolce difesa, attenuata commozione, celata malinconia. Malinconia, questa è la vera profonda intonazione lirica di tutte le *Confessioni*... Ma è nella seconda parte della autobiografia che la malinconia domina come l'ultimo piú puro risultato lirico, riscattandola dall'accusa di impoeticità » (p. 197). Qui non seguiamo piú il B.; per cui « dalla drammaticità dell'azione » di codesti capitoli (e cioè degli ultimi tredici, secondo la consueta bipartizione) nasce « il lirismo di un malinconico ripiegamento »... « sull'ultimo termine del travaglio etico dell'uomo... il sacrificio della propria individualità ». Il giudizio è espresso con molta finezza di indagine psicologica, ma consiste in realtà?

Pel B., che vuol perciò rivalutare esteticamente tutta la ultima parte al di là dell'effettiva possibilità artistica riconoscibile da ognuno in essa (e qui sta il suo errore, di fondarsi sopra i dati psicologici raccolti in astratto, e formanti una teoria, cioè su di una subiettiva *idea* dell'opera, non sopra l'intuizione del suo effettivo valore poetico), pare aleggi in tutto il romanzo « un destino nobilissimo ma desolato di dolorante redenzione »; « tutti si agitano amano chiedono lottano », inappagati e delusi della realtà contingente, tanto che « circola insomma, una indeterminata atmosfera di tristezza segreta » che tuttavia trova la sua espressione nel motivo della morte: « uno dei piú belli del romanzo intero ». La « irrimediabile solitudine dell'uomo » è perciò il « limite ultimo che eterna l'individuo nell'eternità cui tutto appartiene, ma che sentimentalmente resta, nelle *Confessioni*, lirico limite di malinconia alla pienezza spirituale raggiunta ». Interessante indagine, che si vale di esperienze moderne, e di vene esistenzialiste per risentire la poesia del N. (prova della sua profonda forza, se viene riascoltatata in tanti vari modi nel corso del tempo), ma che mi pare dimentichi l'essenziale: sono belle davvero quelle parti su cui si fonda tal indagine? E la coscienza del lettore piú avveduto risponde di no; anche dopo questa indagine, che non vale a risollevare gli abbandoni sentimentali di Carlino vecchio alla sfera del bello.

Ad un composto e davvero profondo senso del tragico non mi sembra che il N. fosse ancor giunto, neppure nelle *Confessioni*: se egli avesse attinto tal cima (e sarebbe stato negli ultimi capitoli della gloria e della morte dei figliuoli e degli amici piú cari) il suo romanzo sarebbe un libro ben piú grande di quello che è, uno dei libri universali del secolo scorso. Accontentiamoci di quel che è: che è moltissimo. Ma certo lo spirito del N. volgeva ad una serietà intima e solenne, appena velata dal suo esteriore tono scherzoso; e la sua meditazione era chiaramente e intimamente religiosa, ossia volta a sentire la tragedia. Gli sviluppi furono per noi troncati dalla sua morte.

Le due sue tragedie mi si spiegano quindi come tentativi ancora acerbi, ma pieni di promesse. « Lo spietato realismo psicologico e

storico che le pervade, e il tormento di impotente idealismo che le fa eroiche e disperate » (come dice bene il B.) per me le pone in antitesi con l'arte morbida e fluida del maggiore romanzo. Esse, a mio vedere, segnano un momento di tensione estrema, e in certo senso, di dispersione passionale, e, proprio perciò, di eccesso stilistico letterario. La letteratura è ricercata come argine e freno all'urgere del pessimismo; e non so se sia stato ben notato nel loro teso ansito, il carattere di quell'abbrancarsi alla forma dotta, ai modi illustri, ch'egli di proposito invece rifuggiva (da cui era lontano persino nelle liriche). Quelle ricerche di torbidi stati psicologici, di una sensualità fonda e amara non è proprio consueta in lui; e vi si mesce un corteggio di parole ricco e sonoro: « *Virginio*: Quando tramonta il sol, di nubi è cinto Spesso, ma il suo splendor dona alle nubi Il fiammar della porpora... » (p. 1013); o anche: « *Virginio*: ... È vino e sangue Questo ch'io bevo? *Lucilla*: È sangue: è il sangue mio Che in te si versa... »; od ancora nello *Spartaco*: « Sarà Emilia al tuo collo coll'eburne Braccia sospesa, e sciolte, come spire Di serpe innamorato, le sue membra T'insegneran d'amore il dolce peso... »; o anche; *Emilia*: « Superba er'io di te, quando col ferro D'Orazio il furïal triplice assalto Con tre colpi fiaccavi, indi cogli occhi Proni al mio piè, del pollice riverso Delle matrone tu aspettavi il cenno, Che l'arena sgombrasse al quarto eccidio ». Sentiamo certo in altri luoghi la vicinanza flessuosa degli abbandoni aleardiani (« allorché il sole Scende furtivo tra i fronzuti abeti A vigilar misterïosi amplessi D'erbe, di fiori, e di farfalle e d'oro! », oppure: « O donna, al sole Fatta è simìl la giovinezza mia: Tramontando morrà! »), ma c'è soprattutto un denso alone, che osiamo dire pre-parnassiano, di compiacenze stilistiche sensoriali e sonore. Se non fossero state pubblicate nel 1914, si potrebbe dire che il Boito le avesse ben lette e imitate pel suo *Nerone*, e che anche il d'Annunzio ne traesse frutto: tanto facile è trovar somiglianze. Ed invece furono precorrimenti del tutto spontanei, come si sa. Ma il fatto stesso di poter avanzare tali accostamenti di autori del « decadentismo » con il Nievo, autore sanissimo, ci può far apparire non errato il mio giudizio di rapporto d'opposizione tra le tragedie e il romanzo. Non andremo ora indagando i motivi psicologici, di qualche amore infelice, o di torbide agitazioni interiori nell'animo del N.; le vie del cuore sono infinite, e le prove stilistiche a cui può dedicarsi un autore altrettanto innumerevoli; certo nel '57, durante l'estate, quando compose le tragedie, il N. era in uno stato di sovraeccitazione stilistica. E parimenti constateremo che subito dopo, iniziando il suo capolavoro, il N. dovette ritrarsi da quello stato, poichè possiamo osservare come si distendesse invece nell'ampia onda dei capitoli delle *Confessioni*: ciò è per me quasi come lo *sliricarsi* manzoniano. E il paragone regge se pensiamo all'empito forte e all'urgere violento della esasperazione sentimentale del Nievo tragico, alle sue

ricerche stilistiche di sonorità dense e nuove; ed invece al cordiale e piano tono delle *Confessioni*, cosí vivo nel suo umorismo allegro. C'è nel romanzo un vero rasserenamento, insomma, dell'anima; un fervore calmo e aperto, pieno di sicurezza, di virile accettazione della vita (1).

GIORGIO DE BLASI.

---

(1) Posso ancora segnalare il vol. di FRANCESCO SQUARCIA, *Scrittori romantici* (Parma, « Il Raccoglitore », 1952, pp. 132, in-16°, picc.) dove a pp. 78-90 si legge un buon saggio, *Di un romanzo del N.*, e cioè su *Angelo di bontà*. Lo stile dello Squarcia è denso, concettoso e preciso; e gli è facile notare il valore del libro e le sue pecche, l'impressione di fretta che produce, la sua mancata decantazione stilistica, il faticoso assestamento linguistico. E insieme nota come sorga dal libro la visione accorata di un mondo che si sfa. Buone le notazioni su Venezia, nell'animo del N., a proposito anche delle *Conf.*: « il pensiero di Venezia insorge dal viluppo narrativo dell'uno o dell'altro racconto sempre con quell'anelito, quel dolore che finiscono per farne una presenza sentimentale, un personaggio poetico. Se la figura piú ardente e vitale del N., vogliamo dire la Pisana, simboleggia la sorte di lui, Venezia raccoglie e configura la nostalgia d'un passato perduto, il dolore d'un presente agitato e amaro, il fervore segreto d'una speranza. La città è una categoria della sua anima ». Il che è finemente pensato e detto.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Studi sul Berchet (pubblicati per il primo centenario della morte, a cura del Liceo-Ginnasio «G. Berchet» di Milano). — Milano, Tipografia Grafica, 1951.

Per onorare la memoria del poeta delle *Fantasie* nel primo centenario della morte, è stata pubblicata a cura del Liceo milanese che ne porta il nome questa miscellanea di studi, che ne illustra nei suoi molteplici aspetti la complessa figura di poeta, di critico, di traduttore, di pensatore politico e di assertore della libertà e dell'indipendenza della patria. I saggi raccolti sono assai numerosi; diamo perciò qui, di ciascun d'essi, un cenno necessariamente breve.

Apre la serie un discorso di Alfredo Galletti, tenuto a Milano il 10 giugno 1951, inaugurandosi, per iniziativa del suddetto Liceo, le celebrazioni centenarie del poeta. L'autore ne ripercorre la vita, nei suoi momenti praticamente e idealmente più significativi; ne interpreta l'opera specie alla luce dei suoi rapporti colla circostante cultura europea, e in particolare colle idee di Goffredo Herder, la cui esaltazione della spontaneità, anche incolta e barbarica, e della poesia popolare il Galletti sottolinea come giungesse, prima della più diretta conoscenza attintane nei soggiorni in Germania, in qualche modo deformata all'autore della *Lettera semiseria*; e pone l'accento sulla virtù di civile educazione e di morale innalzamento scaturiente dalla parola e dall'esempio di lui.

Il saggio di Ettore Rota, *Il pensiero politico di G. B.*, delinea la progressiva evoluzione del suo atteggiamento nei confronti dei più urgenti problemi del Risorgimento; lo scagiona dall'accusa di municipalismo rivoltagli da altri sulla base dei noti episodi delle *Fantasie*; illustra la sua indole fondamentalmente conservatrice, da cui scaturiscono ad un punto il suo orientamento politico ed i suoi versi migliori; e indaga le ragioni del suo finale avvicinamento al Piemonte di Carlo Alberto. Nel corso dello scritto affiorano numerosi spunti anche di critica letteraria.

A proposito dell'avvicinamento a Carlo Alberto, nello stesso volume Arturo Codignola presenta e commenta *Un accorato appello di G. B. al governo di Carlo Alberto*, cioè una lettera diretta dal Berchet

a Vincenzo Ricci, ministro dell'interno del Gabinetto Balbo, il 3 maggio 1848. In una successiva nota, Francesco Luigi Mannucci mette a confronto *B. e Mazzini*, entrambi letterati e politici ad un tempo: ma per il Berchet la politica si traduce in « parole che alla letteratura possono sempre riferirsi » (p. 99); mentre all'opposto per il Mazzini la letteratura è mezzo e non fine.

Ed eccoci giunti a ciò che costituisce, dal lato filologico, la novità più ghiotta del volume: la pubblicazione, da parte del filologo belga Roberto van Nuffel, di una parziale inedita traduzione berchettiana dal *Nibelungenlied* (dalle strofe 20 a 137 dell'ediz. Lachmann), da lui rinvenuta in un fascio di carte manoscritte nell'archivio Malvezzi de' Medici. Alla traduzione si accompagnano (opera dello stesso Berchet) l'interpretazione in tedesco moderno, e varie annotazioni di carattere prevalentemente filologico. Precede uno scritto del Van Nuffel, *Esercizi linguistici e traduzionacce inedite di G. B.*, contenente fra l'altro la descrizione del manoscritto e le ragioni della più probabile datazione della traduzione qui pubblicata (1829-1830, durante il primo soggiorno a Bonn).

Un apprezzabile contributo alla miglior conoscenza del Berchet traduttore, e studioso di letterature, recano pure Vittore Pisani colla sua nota su *G. B. e la Çakuntala di Kalidasa*, e Antonio Gasparetti, coll'altra su *G. B., traduttore delle romanze spagnole*. Seguono alcune vivaci esposizioni biografiche, sul poeta e su alcuni ambienti e personaggi con cui venne a contatto: Zelmira Arici, *G. B. e Costanza Arconati Visconti: anni di esilio e di attesa (1821-1838)* (1); Giuseppina Bertoni, *Tradizione di generosità e d'amor patrio nella famiglia di Costanza Arconati*; Virginia Monzini, *Manzoniane cautele*. Un contributo erudito, non privo di eleganza, è quello di Carlo Cordié, *Don Ciccione della Mamma, detto l'« Estatico »* (un personaggio dei *Romanticisti*, del quale l'autore rivendica, contro qualche recente dissenso, il sottinteso riferimento al Berchet).

Nel centro del volume troviamo riprodotte alcune pagine di Benedetto Croce sulla *Poesia del Berchet*, tolte dai rispettivi luoghi in cui già furono raccolte, e qui riportate col consenso dell'autore. Segue un saggio di Enzo Petrini, *Lingua e poesia in G. B.*, in cui si leggono alcune brevi notizie riassuntive sulla questione della lingua ai tempi del poeta, un'analisi della evoluzione linguistica verificatasi nei suoi versi, analisi volta a mostrare come egli « rimase (...) fon-

(1) A una vicenda giudiziaria verificatasi nei confronti del marchese Giuseppe Arconati, proprio nei primi anni dell'esilio suo insieme alla consorte Costanza (vicenda determinata dall'azione intentatagli, per rivendicare a sè l'eredità dello zio di lui Paolo Arconati Visconti, da parte di una figlia naturale del marchese defunto) si riferisce un recente opuscolo di Mario Battistini, *All'ombra del castello di Gaesbeek (Il processo civile D'Arc Masson-Arconati Visconti)*, Pescia, Tipografia G. Franchi, 1952.

damentalmente un improvvisatore » (p. 274), e infine alcune considerazioni sul significato e il valore della sua poesia, nella quale il critico scopre « un lievito lirico, che si leva come fiamma sulla fervida rievocazione del fatto storico, con un trasporto ed un'acutezza di esame che soltanto nel Manzoni trova l'eguale in tutta la letteratura romantica » (p. 277). Un'indagine affine a quella del Petrini, ma giocando su termini più sottili, conduce pure MARCELLO AURIGEMMA, nello scritto *Poetica linguistica e linguaggio artistico di G. B.*, spiegando la composita natura del linguaggio berchettiano come sbocco di una duplice ma sostanzialmente unica intenzione artistica, quella di riuscir popolare e nello stesso tempo di annobilire questo medesimo popolarismo. Un piuttosto ampio studio a *Le poesie giovanili di G. B.* dedica infine ITALO BERTELLI, rivendicando una loro naturalmente ben delimitata importanza. E con questo si chiude il gruppo di scritti concernenti in modo specifico la « poesia » berchettiana.

Dello *Stile critico del B.* si occupa MARIO FUBINI: il saggio è rivolto in modo precipuo a situare l'opera critica del poeta nell'ambiente idealmente e cronologicamente circoscritto in cui nacque, a indagare gli apporti in essa confluenti, prevalentemente vichiano-foscoliani, manzoniani e staëliani, a riconoscere l'originale e inconfondibile fisionomia del Berchet critico nella maniera personale con cui egli rimedita e congiunge quegli sparsi motivi, a rinvenire il progresso effettivo da lui recato in seno alla comune cultura letteraria nostra del tempo, « nell'amore e nel gusto della poesia popolare » (p. 346), a rilevare infine l'importanza del Berchet non solo poeta, ma prosatore, la cui misura è « non già l'ampio e complesso discorso, ma il passo più breve, che può ora restringersi in una formula o in un ordine, o distendersi in una rappresentazione satirica, in un rimbrotto, in una gustosa caricatura » (pp. 354-355).

Ancora altri scritti su aspetti e momenti più marginali completano la raccolta. ALDO VALLONE illustra *Il trapasso dall'Illuminismo al Romanticismo nel « Conciliatore »*, per mostrare come quel foglio « raccoglie tutte le istanze maturate nel corso della nostra storia culturale e le propone alla meditazione dei romantici (...). Su esso confluiscono idee e poetiche e da esso si dipartono altre che significheranno la storia culturale del nostro ottocento » (p. 383). NATALE CACCIA si occupa di *L'episodio di Parga in alcuni componimenti poetici francesi e inglesi*, EMILIO SIOLI LEGNANI scrive una breve nota per dimostrare definitivamente che *Il « Saluto a Milano il 6 Aprile 1848 » non è del B.*, SERGIO MARTINELLI presenta *Alcune righe di G. B. a Marco Minghetti*: una letterina (conservata autografa nella Presidenza del Liceo-Ginnasio « Berchet » di Milano), datata il 4 maggio 1848, e confermante l'adesione del poeta lombardo al programma dei liberali piemontesizzanti.

Chiude il volume una lettera di Mario Marcazzan, allora Provveditore agli studi di Milano, al Preside del Liceo « Berchet », Yoseph Colombo: vi sono contenuti vari notevoli spunti di critica berchettiana, dei quali particolarmente suggestivi ci sembrano quelli sulla complessa poetica implicita in quella poesia. Poesia non facile a definirsi criticamente, come un po' tutta la multiforme personalità del Berchet, scrittore, pensatore, uomo d'azione; alla miglior conoscenza e ad una più esatta valutazione d'essa, la presente miscellanea reca un importante contributo, affiancandosi a quella con cui a Bruxelles si volle celebrare il medesimo centenario.

F. Piemontese.

La grande occasione. Saggio sui Promessi Sposi. Tesi di laurea presentata alla Facoltà di Lettere dell'Università di Zurigo da Remo Fasani di Mesocco, con l'approvazione del prof. Reto R. Bezzola. — Firenze, Le Monnier, 1952.

Proprio quando il Croce aveva rinunziato alla sua vecchia censura contro il carattere oratorio dei *Promessi Sposi*, dissipando quasi d'un soffio tutte le dispute che pro e contro se ne erano accese, è venuto un giovane a mostrare in concreto in tanti singoli punti del romanzo la verità, sia pure limitata, di quella censura e la verità dell'impressione da cui era nata. I limiti sono in realtà molto più ristretti di quanto si fosse immaginato e fantasticato, ma il fatto esiste e il Fasani ne dà qua e là una dimostrazione palmare, che, passando finalmente dal generico al positivo, si risolve a tutto vantaggio della intelligenza della poesia e non in una negazione, aprioristica o meno, di questa. L'identificazione delle brevi e poche zone morte mette in maggiore risalto la luce potente di quelle vive.

Non è questo però il tema principale del vivace e interessante libretto, che, sotto apparenze scolastiche, ripresenta una questione più antica, sulla quale discussero tanto con altri termini parecchi fra i primi interpreti, e che quarant'anni almeno dell'ultima critica parevano avere approfondita e risolta favorevolmente: quella dell'unità dell'opera. Il Fasani rinunzia a scoprire un motivo generatore unitario della poesia dei *Promessi Sposi*, che per questo agli occhi suoi si sciolgono in una serie di grandi invenzioni o grandi temi poetici tramati occasionalmente (di qui il titolo *La grande occasione*) nell'orditura del romanzo. Egli lo dice apertamente a pp. 180-181 con queste parole: « Ogni episodio, e negli episodi la storia d'ogni personaggio, sono nel Manzoni grandi frammenti, non

nel senso dell'incompiutezza, ma dell'intervallo profondissimo tra l'uno e l'altro ». Ci domandiamo però se veramente il romanzo è costituito di frammenti — sia pure ciascuno in sè compiuto — o se in certo modo non sia negata ad una visione unitaria dell'opera l'attenzione stessa del critico. Il quale, senza accorgersi di cadere in contraddizione con questo suo giudizio fondamentale, ammette poi, con una metafora curiosa, che l'unità c'è: c'è anzi la saldezza. Ecco la sua metafora posta di seguito a quel giudizio: « Una grande difficoltà manzoniana sarà infatti lo studio di colmare questi vuoti (gli intervalli fra frammento e frammento), di aprire distese d'acqua tra i vari continenti. Ma un simile studio è alla fine superfluo. Basta la poesia a dirci che i continenti manzoniani appartengono tutti allo stesso pianeta e alla stessa storia. Al pianeta umano e alla sua storia di dolore ». O non sarebbe compito del critico per l'appunto questo, di dimostrare se e come questa, proprio questa poesia, colmi quei vuoti? Se il pianeta è quello, perchè non ci si mostra come sono collocati in esso i singoli continenti? Ci si dia anche la storia oltre che una sommaria geografia di quel pianeta, e allora ne capiremo la vera compattezza. Fuor di metafora: se un principio unitario c'è nella poesia dei *Promessi Sposi*, ravvisiamolo per davvero e descriviamone la portata: solo così potremo intendere meglio la struttura del romanzo e comprendere non l'« avventura » o l'« occasione », ma la intima necessità degli episodi, non le impennate ma le consapevoli creazioni della fantasia, e insomma la natura, la forza, il valore e l'aspetto del mondo poetico manzoniano e la genesi delle sue singole parti.

Poco più innanzi (p. 192) il Fasani, citando un passo della descrizione della peste (la *cantilena infernale* dei monatti), commenta: « Dietro alle note della *cantilena* disumana, si istituisce un supremo dialogo; e non si può dire che voce sia più forte: la trionfante voce del male, o la deserta voce della pietà. In questo dialogo — che in vari modi ispira ogni grande episodio — sta per noi il mito dei *Promessi Sposi*, il messaggio di Alessandro Manzoni ». Perchè non dimostrarlo per tutto il libro invece di affermarlo solo qui? E, torniamo a osservare, è proprio lì il « mito », il « messaggio », il centro ispiratore dei *Promessi Sposi*? Non c'è un più sovrano e meno sconsolato pensiero, un sentimento più intimo, più riservato e profondo, una pace che sovrasta quel dialogo? Non dice niente, in tutta l'opera, il sentimento, la speranza, la misteriosa attesa, la certezza, la impenetrabile ma sublime calma di questa pace? l'afflato religioso in cui quel dialogo si compone, anzi si annulla? Questo motivo nel romanzo c'è ed è più sovrano e più unificatore di quanto si creda. Il Momigliano non se lo cavò dalla testa, lo vide e lo rivelò con tutta chiarezza. Perchè respingerlo senza averlo prima dimostrato fallace? Quella del Momigliano non è la sola interpretazione unitaria dei

Promessi Sposi, ma è certo la più resistente. Era doveroso rimeditarla prima di astrarne.

Mancata al Fasani la forza di penetrare a fondo nell'intima genesi di tutta l'opera, le sue pagine, pur vive e senza dubbio qua e là sapide e fresche, si fermano al livello di una critica puramente descrittiva: traduzione del giudizio estetico in immagini; veritiere, chiarificatrici, ma immagini al posto di un giudizio. Forse anche per questo la sua è una forma di critica più adatta a illuminare un punto che l'insieme di un'opera d'arte e piuttosto analitica che sintetica, anzi negata alla sintesi e incapace perciò di spiegare un'opera come i *Promessi Sposi* indicandone il centro vitale e le leggi che da quel centro ne regolano il respiro intero. Critica lontanissima da quella del De Sanctis, lontana anche da quella del Momigliano e vicina invece a quella in sè spezzata dei postserriani: critica, alla fine, compiaciuta di sè, per quanta austerità ed autocontrollo eserciti sopra di sè il critico stesso, e nel contempo tanto di sè insoddisfatta e tormentata da risolversi in un perenne rinvio alla lettura, *sic et simpliciter*, dell'opera giudicata.

Ecco anche perchè sovrabbonda qua e là in questo libretto l'interpretazione della poesia in chiave di musica; e sebbene sia da dire che il Fasani è tanto esperto nell'uso di questo linguaggio e lo adopera così appropriatamente da riuscire per lo più persuasivo e anche chiaramente comunicativo, non si può tuttavia non sentire l'abuso e talvolta provare l'impressione di vedere sostituiti pretesti a motivi critici e, come dicevo prima, immagini a giudizi, come quando egli commenta tutto l'episodio della peste in termini di « fuga ».

Nonostante questi difetti, il libro del Fasani non è insignificante, e non soltanto perchè si lascia leggere volentieri attirando l'attenzione per via di molte osservazioni acute sparse in quasi tutte le pagine e per un certo spirito di spregiudicatezza che lo ravviva quasi tutto, ma anche per un pregio più sostanziale, che consiste in una serie di indicazioni nuove nell'analisi della prosa manzoniana. In questo senso il suo saggio è tutto una sottintesa polemica col giudizio desanctisiano sul tono medio come tono fondamentale e geniale del grande romanzo. Il tono medio è l'esatto contrario della grande occasione, e il Fasani vuol dimostrare lo scatto, le altezze, la distanza del linguaggio manzoniano quando all'autore si presentano le grandi occasioni, cioè quando egli esce dall'ovvio della realtà ordinaria e scopre situazioni e cose che sono fuori del comune, le quali immediatamente gli impongono uno stile per niente di tono medio, anzi di tono assolutamente consono all'arduo che contiene in sè ogni vera novità. È forse specioso più che vero l'invito iniziale del saggio a studiare le somiglianze e le dipendenze della prosa manzoniana da quella secentesca, e la mancanza di verità anzi l'impos-

sibilità stessa d'uno sviluppo di questa tesi si avverte nei tentativi che il Fasani fa di accennarne una dimostrazione; ma è innegabile che il vieto giudizio sulla struttura semplice e piana e puramente antiretorica di quella prosa va corretto se non altro perchè non dice nulla, e che studi e sensibilità nuova sono necessari per penetrarne l'essenza poetica e per scoprirne e descriverne la formazione. Al Seicento pensò anche il Momigliano (*La trasformazione degli « Sposi Promessi »*, in questo *Giornale*, 70, p. 278), sebbene alludendo non ai cronisti cui ora si riferisce apertamente il Fasani, ma agli scrittori religiosi di quel secolo; ma subito accennò a una soluzione più larga, della quale non sono tuttavia a nessuno chiari gli elementi dimostrativi, che nessuno ancora ha ricercati: « un contemperamento della sua (cioè propria del Manzoni) semplicità penetrante con il meglio della nostra prosa tradizionale e con qualche atteggiamento della spontanea arte francese ». Il libro del Fasani non muove alla ricerca di questi elementi, ma certamente ripropone come non mai s'era fatto fin qui il problema della fisonomia della prosa manzoniana e ne capovolge in parte il comune giudizio.

R. Spongano.

Francesco Flora. — *Scrittori italiani contemporanei.* — Pisa, Nistri-Lischi, 1952.

Nelle pagine raccolte in fondo al presente volume il Flora svela una preoccupazione circa la sua attività di « critico militante », un bisogno di chiarire e definire la sua particolare posizione nei riguardi della letteratura contemporanea. In verità sarebbe molto difficile muovergli l'accusa, che egli mostra quasi di temere, d'una mancanza di tale interesse, dato che già il suo esordio di critico lo dimostrava attento ad un fenomeno come il futurismo (*Dal romanticismo al futurismo*, Piacenza, Porta, 1921; nuova ed. Milano, Mondadori, 1925) e non può sfuggire a chi abbia seguito l'opera sua come egli, in tutto ciò che ha scritto, abbia sempre portato la sua preparazione e la sua penetrazione di critico a toccare sul vivo i problemi di costume e di cultura che il difficile tempo nostro andava ponendo e cercando di risolvere. La sua stessa *Storia*, così mossa com'è da un proposito di affrontare la lunga vicenda della letteratura italiana componendo in un discorso unitario varie monografie, ha mostrato chiaramente come egli sapesse trarre frutto dall'insegnamento crociano e porsi ben al centro del suo tempo. Nè poi erano mancati gli esempi di più diretta partecipazione, e se nella *Civiltà del Novecento* (Bari, Laterza, 1934; 3ª ed., ivi 1949) aveva preso il giro lungo dello studio di costume scrivendo su Freud, sul cinematografo e addirittura sul gioco

del calcio, con *La poesia ermetica* (Bari, Laterza, 1936) aveva messo letterariamente a fuoco questo suo dominante interesse, e anche la severità dei giudizi espressi su Ungaretti e Valéry era stata veramente, come egli stesso avverte, un modo di partecipazione ad una poesia che molti altri critici respingevano sul piano dei problemi trascurabili.

Significativo in questo senso è lo stesso saggio sull'*Umanesimo*, posto « a mo' di prefazione » al presente volume. Non tanto il Flora intende condurre un esame storico del fenomeno, quanto, diremmo, si propone un problema di comportamento nel Novecento. « La parola ' umanesimo ', — egli dice — pura o accompagnata da un aggettivo, da troppe parti è oggi assunta come insegna di pensiero e di vita, perchè non se ne generino confusioni »; perciò egli sente il bisogno di chiarire il significato della parola, prima di tutto, liberandola dagli equivoci, per riportarla a rappresentare un ideale di vita in nome del quale si possa interloquire nei discorsi di più avventurosa « avanguardia ». Parla di umanesimo e di rinascimento in termini di storico, per poi giungere a concludere: « Il messaggio del rinascimento è la più viva sostanza del mondo moderno: alimenta il meglio delle moderne filosofie: è la realta della filosofia storica: è il filone creativo che doveva culminare nel principio della storia come libertà ». Evidentemente il Flora, al tempo stesso che per serietà di studioso rispetta i termini storici della questione, esprime qui, più ancora che la sua fiducia in un ideale, un motivo dominante della sua personale poetica di critico e di scrittore, dichiarando apertamente la sua posizione di « rinascimentale » collaboratore ad una civiltà del Novecento.

Il taglio dei maggiori saggi raccolti ci ricorda quello reso caratteristico dal Croce nella *Letteratura della Nuova Italia*: come il Croce, il Flora affronta l'autore contemporaneo quasi ricominciando da principio, seguendone lo sviluppo con la descrizione delle opere e con abbondanti citazioni. A un primo esame sembra addirittura che egli si liberi della critica che lo ha preceduto per stabilire un colloquio diretto e ricominciare l'analisi dei temi da cui questa o quella opera risulta animata; un lungo catalogo analitico del lessico del Quasimodo, per esempio, ci mostra il Flora in questa sua prima fase di ricerca, quando mette sulla carta i primi risultati di un'analisi che attende d'essere riportata a fondamento della ricostruzione d'una personalità morale e letteraria. D'altra parte, proprio questo catalogo del lessico del Quasimodo può dimostrare che egli inserisce il suo discorso in quello più ampio della critica, poichè non a caso già s'era parlato d'un « quasimodismo » in un momento della recente poesia italiana — gli anni immediatamente precedenti alla guerra — e il Quasimodo era stato considerato come uno dei più tipici « esemplari del sentimento poetico contemporaneo », il cui lessico

quindi finiva per proporsi come rappresentativo d'una più ampia condizione. Questo carattere di intervento in un discorso generale, di bisogno d'una messa a punto, risulta ancora meglio dai saggi più spiegati, quelli ad esempio sul Croce scrittore, su Montale, Pancrazi, Moravia, Pratolini: in fondo il Flora, come scrivendo sull'umanesimo, è sempre mosso inizialmente da un bisogno di chiarire equivoci, e proprio per questo ricomincia da capo.

Scrivendo sul Croce, prende lo spunto dalla recente pubblicazione dell'antologia *Filosofia, Poesia, Storia* nella collana dei classici Ricciardi e insiste sulle qualità della prosa crociana con osservazioni che in parte riassumono le lodi, più o meno generiche, finora tributate ad un Croce in possesso oltre a tutto d'uno « stile », e in parte si pongono come premesse di ogni ulteriore studio critico in proposito. Sul Pancrazi compone il saggio forse più equilibrato e sicuro della raccolta, comprendendone in un ordinato esame i vari aspetti, il critico, il cronista, il moralista, l'uomo, e giungendo a darne un ritratto di rara evidenza. Sul Montale, muovendo dalla « corrosione critica dell'esistenza » di cui aveva a suo tempo scritto il Gargiulo nella prefazione agli *Ossi di seppia*, svolge una lunga indagine tendente a rilevare « la ragione positiva e vitale di quella corrosione o negazione ». Circa il Moravia affronta in pieno il problema del suo discorso prosastico e della sua « materia morale o immoralistica »; pone subito la definizione dei caratteri salienti della sua arte: « L'invenzione narrativa, la virtù di costruire persone e vicende e trarre il lettore a seguirne il destino con animo attento, anche se non partecipe; la sicurezza delle scene e la perizia del loro quadro, la forza di un linguaggio senza ornamenti, simile a un'architettura ' funzionale ' »; quindi riconquista la validità critica di tale definizione per mezzo di un'analisi estremamente attenta al particolare. Del Pratolini dice: « Fu tra coloro che, non ostante il tempo negativo, seppero, tra errori e pentimenti comuni, farsi una speranza umana »; e da questa speranza segue lo svolgersi di un'autentica vocazione che porta lo scrittore alla costruzione d'un mondo poetico « con quell'equilibrio che è l'eredità di una letteratura e di un'arte classica, anche se a lui, autodidatta, quella classicità si offrì principalmente nella visione di Firenze e nella parlata del suo popolo ».

Intorno a queste pagine per dir così maggiori, il Flora ne raccoglie poi molte altre di meno teso impegno critico, fra le quali ricordiamo commosse commemorazioni come quelle di Silvio Benco e di Guido De Ruggiero.

S. Antonielli.

PIETRO MAZZAMUTO. — *Rassegna bibliografico-critica della letteratura italiana.* — Firenze, Le Monnier, 1935, pp. 650.

Questo libro sarà malamente giudicato per le enormi lacune che vi si notano. Basti dire che non vi hanno posto persino autori d'importanza massima come, per esempio, Galileo, e che la rassegna in effetti si riduce ad esporre le opinioni dei vari critici su soli 34 punti della nostra storia letteraria, dei quali 20 soltanto sono nomi di autori e gli altri sono nomi di periodi o correnti letterarie: *Alfieri, Alighieri, Arcadia, Ariosto, Boccaccio, Carducci, Ciullo d'Alcamo* (e come poteva un siciliano, anche se omette il nome di Galileo, trascurare quello di Cielo d'Alcamo?), *Crepuscolari, D'Annunzio, Decadentismo, Ermetismo, Foscolo, Francesco d'Assisi, Futurismo, Goldoni, Jacopone, Leopardi, Machiavelli, Manzoni, Metastasio, Neoclassicismo, Novecento, Origini, Parini, Pascoli, Petrarca, Rinascimento, Romanticismo, Secentismo, Siciliani, Stilnovo, Tasso, Verga, Verismo.*

Sarà pure malamente giudicato perchè, nell'epoca di « Selezione », si aggiunge a tutti gli altri repertori e guide, ecc. nell'incoraggiare sempre più il sapere sommario e di seconda mano e il trionfo delle teste farcite al posto dei cervelli pensanti. Disperati in modo particolare ne saranno i commissari ai concorsi a cattedre di scuole medie, che d'ora innanzi non potranno più interrogare i candidati sui 20 autori e le 14 correnti elencate senza sentirsi ripetere i riassunti critici del Mazzamuto.

Con tutto ciò noi non condanniamo questo libro, perchè, per le parti che esso contiene, è un onesto lavoro. La probità di chi l'ha fatto è manifesta — lacune e danno ultimo a parte — a ogni passo. Anzi lo raccomandiamo, ma con questa avvertenza: chi vorrà adoperarlo non lo sostituisca nè alle opere nè agli autori di cui parla, ma risalga a questi, perchè è sempre meglio conoscere direttamente poche cose soltanto che centomila per sentito dire.

R. SPONGANO].

BIBLIOGRAFIA

Alle consuete rubriche il *Giornale* intende, attuando un suo vecchio proposito, di aggiungerne una nuova, intitolata « Bibliografia ». Essa risulterà dall'integrazione degli « spogli dei periodici » — non più allineati, come finora, nell'ordine alfabetico dei periodici stessi, ma ripartiti e disposti per materie — con l'indicazione delle pubblicazioni non periodiche, in modo da costituire una sistematica bibliografia progressiva, rapidamente informativa e di facile consultazione, degli studi sulla letteratura italiana.

Inizieremo prossimamente la nuova rubrica, che ha richiesto una lunga e minuziosa preparazione, e daremo ragione della partizione adottata, che comprenderà, fra l'altro, la « letteratura popolare ». Il saggio che segue, redatto da G. Vidossi, e che ha per oggetto appunto questo capitolo della Bibliografia, può dare *grosso modo*, e senza per questo attribuirgli valore paradigmatico (anche per i suoi limiti cronologici), un'idea dei nostri intendimenti.

LETTERATURA POPOLARE

Sommario. — I. Sussidi bibliografici. - II. Storia del folklore e trattazioni generali. - III. Letteratura d'arte e letteratura popolare. - IV. Cantari e cantastorie. Stampe popolari. - V. Monografie regionali e locali. - VI. Canti popolari. - VII Materia narrativa in prosa (*). - VIII..Indovinelli. - IX. Paremiologia.

Sigle. — AMP: Annali del Museo Pitrè. - ASNS: Archiv f. das Studium der neueren Sprachen. - ATr: Archeografo triestino. - CF: *Ce fastu?* rivista della Società filologica friulana. - *Conv*: Convivium. - T: « Il Tesaur ». - FLIt: Folklore, rivista di trad. pop. diretta da R. Corso. - *Lar*: Lares. - ÖZVk: Österreichische Zeitschrift f. Volkskunde. - RDTP: Revista de dialectologia y tradiciones populares. - SAVk: Schweizerisches Archiv f. Volkskunde.

(*) Sono omesse di proposito le edizioni, anche commentate, dei novellieri, nelle quali sono qua e là accenni all'elaborazione di materia tradizionale.

I.

1. *Bibliographie Internationale des Arts et Traditions populaires.* Années 1942-1947 avec supplément d'années antérieures. Rédaction: Prof. Dr Paul Geiger et Dr Robert Wildhaber. CIAP (Commission internationale des Arts et Traditions populaires), 1950.

   Fondata da E. Hoffmann-Krayer e già edita dalla Casa W. de Gruyter & Co. di Berlino, è ora pubblicata « sous les auspices du Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines et avec le concours de l'UNESCO ». Collaboratore per la parte italiana Raffaele Corso.

   Vedi R. Wildhaber in SAVk, XLVIII (1952), 102.

2. Will-Erich Peuckert, Otto Lauffer, *Volkskunde. Quellen und Forschungen seit 1930.* Berna, A. Francke A. G., 1951. In-8°, pp. 343.

   È qualche cosa di mezzo tra una « bibliografia ragionata » e un riassunto dei progressi, negli ultimi venti anni, degli studi sulle tradizioni popolari. La parte del leone spetta, come è ovvio, alle ricerche tedesche. Ma se il Lauffer, che ha trattato della cultura materiale (pp. 261-337), non esce quasi mai dai confini della Germania, il Peuckert, che ha redatto l'altra parte, più ampia, del volume (pp. 1-259), ha tenuto conto anche delle ricerche scandinave e accennato qua e là a quelle di studiosi francesi, inglesi, americani. Non mi è capitato d'incontrare riferimenti a ricerche italiane. Ad onta di questa lacuna e d'altre mende, non tutte lievi, il volume può riuscire utile a chi sappia farne uso con qualche cautela, specie per i capitoli dedicati dal Peuckert alla materia popolare narrativa, ai canti, all'enigmistica popolare e alla paremiologia.

   Rec. di R. Wildhaber in ASVk, XLVIII (1952), 99 ss. e di L. Schmidt in ÖZVk, Kongressheft, 1952, pp. 221-223.

II.

3. Giuseppe Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, Torino, Edizioni scientifiche Einaudi, 1952. In-8°, pp. 622, con 19 tavole fuori testo. L. 4500.

   Segue a pochi anni di distanza la *Storia degli studi delle tradizioni popolari in Italia* (Palermo, Palumbo, 1947) dello stesso Autore, ordinario di tradizioni popolari nell'Università di Palermo e direttore del Museo Pitrè. La parte che nello sviluppo di questi studi ebbe la letteratura popolare, porta con sé che se ne parli quasi in ogni capitolo, con riferimento sia alla poesia, sia alla novellistica popolare, agli indovinelli, ecc. La trattazione arriva fino ai nostri giorni (B. Croce, Menéndez Pidal, John Meier e Hans Naumann, J. Sokolov). Degli italiani emergono sopra tutto Vico e Muratori, Berchet e Tommaseo, D'Ancona e Comparetti, Rajna, Nigra e Pitrè, oltre al Croce già ricordato. Un'analisi valutativa dell'opera, che è fra i primi tentativi di sistemare in un quadro organico ricerche disperse, va riservata ad altra sede.

4. Giuseppe Cocchiara, *Pitrè, la Sicilia e il Folklore.* Messina-Firenze, G. D'Anna, 1951. In-8°, pp. 179. Prezzo L. 1000.

   Scrive il Cocchiara che del suo precedente saggio su *Pitrè e le tradizioni popolari* (Palermo, 1941) ha « adoperato qua e là qualche spunto », ma che « sostanzialmente il presente saggio è da considerarsi come un lavoro nuovo ». Esso è diviso in 10 capitoli: I. Noviziato letterario del Pitrè; II. Alla ricerca d'una Sicilia inedita; III. Per lo studio del folklore italiano; IV. Il valore dell'individuo nel folklore; V. Folklore e dialettologia; VI. Il « mondo poetico »

del Pitrè; VII. La poesia popolare come problema; VIII. Sul concetto di letteratura popolare; IX. Natura delle tradizioni oggettive; X. Naturalismo e storicismo del Pitrè. Segue un'appendice: L'uomo Pitrè.

Rec. in RDTP, VIII (1952), pp. 544-5 e in *Lar*, XVIII (1952), pp. 170-1.

5. *Lettere di Domenico Comparetti a Giuseppe Pitrè*, a cura di Giuseppe Cocchiara. In AMP, I (1950), pp. 1-13.

Sono 12 lettere di un certo interesse, che riguardano la letteratura popolare in particolare i racconti. In una il Comparetti accenna a « qualche notizia importante » trovata nelle fiabe e novelle siciliane per il suo « Virgilio nel Medioevo ». (Il ricco carteggio del Pitrè, che comprende quasi settemila lettere, è stato recentemente donato, auspice la Regione Siciliana, al Museo etnografico siciliano, che s'intitola al Pitrè).

6. Vittorio Santoli, *Gli studi di letteratura popolare*. Estr. da *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana* 1896-1946. Scritti in onore di B. Croce. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1950; II, pp. 116-134.

Rassegna esauriente e precisa degli studi sulla poesia popolare, e brevi cenni anche sulle ricerche riguardanti le fiabe e leggende e sulla letteratura popolareggiante.

7. Giovanni Crocioni, *Il Muratori e le tradizioni popolari*. Estr. dalla *Miscellanea di Studi Muratoriani*, Modena, 1951, pp. 411-417.

8. Vittorio Santoli, *Tre osservazioni su Gramsci e il folklore*. Estr. dalla rivista *Società*, VII, n. 3 (sett. 1951), pp. 11.

Sono tre osservazioni del Gramsci molto acute, di cui due — sulla circolazione della cultura e sulla letteratura del volgo — c'interessano davvicino. E il Santoli le documenta e commenta egregiamente.

9. Paolo Toschi, *Il folklore*. Universale Studium, Roma, 1952. In-16°, pp. 164. Con 16 tavole f. t. L. 200.

A differenza dalla *Guida allo studio delle tradizioni popolari* dello stesso A. (1ª ed. 1941, 2ª ed. 1946), destinata « a quanti si accingono a studiare le tradizioni del nostro popolo », il presente volumetto si propone un fine di « divulgazione scientifica » e mira soltanto « a risvegliare nel lettore l'interesse » per il « suggestivo mondo evocato, più che definito, da una strana parola: *folklore* ». L'informazione è ottima, l'esposizione chiara. La letteratura popolare è trattata nei capitoli V-VII: Canti, danze e forme drammatiche; fiabe e leggende; proverbi e indovinelli.

Vedi il cenno in SAVk, XLVIII (1952), p. 107.

10. Vittorio Santoli, « *Popolare* » e « *primitivo* ». In T, IV (1952), p. 1-3.

Insiste sulle divergenze tra i due concetti, con riferimento in particolare alla letteratura popolare.

11. Karl Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*. Stuttgart, K. F. Koehler, 1951. In-8°, pp. 333. Prezzo marchi 15,80.

Sono lezioni riunite e pubblicate dopo la morte del Maestro a cura di A. Bauer, e come tali, cioè come lezioni incompiute, vanno giudicate. Notiamo: pp. 46-57, sui proverbi « materia colta e discesa »; 52-59, sulla favola; 125-128, su ballata, romanza, pastorella, alba ecc. in Provenza; 135-137, sul rapporto tra letteratura popolare e letteratura d'arte; 142-156, sulla ballata anche drammatica; 243 sgg., sul dramma in Italia: presepio, laudesi e disciplinati, rappresentazioni sacre; 305, sulla novella.

12. Gerhard Rohlfs, *Romanische Philologie.* Zweiter Teil. Italienische Philologie. Die sardische u. rätoromanische Sprache. Heidelberg, C. Winter, 1952. In-8°, pp. XII-230.

A pp. 74-78 di questo utile manualetto (sul quale ci proponiamo di ritornare) brevi cenni sul folklore e in particolare sulla letteratura popolare.

13. Friedrich Stroh, *Handbuch der germanischen Philologie.* Berlino, de Gruyter, 1952. In-8°, pp. XX-820. Con 22 tavole e 37 illustr. nel testo. Marchi 32.

La parte dedicata alla letteratura popolare (pp. 609-638) — materia narrativa in prosa (limitata a fiabe e leggende) e poesia popolare — riassume, oltre ai problemi particolari, quelli generali, riuscendo così utile anche ai non germanisti. Lo Stroh considera la letteratura popolare come storicamente anteriore a quella d'arte (di tradizione scritta); sottolinea nella poesia popolare il ruolo della collettività e, dopo aver distinto ascesa e discesa, delinea rapidamente la biologia dei canti.

III.

14. Antonio Viscardi, *Le origini.* (Storia letteraria d'Italia). 2ª ediz. rinnovata. Milano, Fr. Vallardi, 1950. In-8° gr., pp. XXVIII-737.

Riguardano i rapporti fra letteratura popolare e d'arte molte pagine dei capitoli XIV: La teoria romantico-positivista delle origini romanze e il suo laborioso superamento; XV: La tradizione letteraria classica e le letterature romanze; e soprattutto XVI: Posizione moderna del problema delle origini romanze. È noto che il Viscardi è nettamente « antipopulista » nel modo come pone e risolve il problema delle origini romanze, e assertore assoluto delle origini colte delle tradizioni popolari.

15. Paolo Toschi, *La questione dello Strambotto alla luce di recenti scoperte.* In *Lar*, XVII (1951), pp. 79-91.

Le recenti scoperte sono: le « cancioncillas de amigo mozàrabes » illustrate da Dámaso Alonso in RFE, XXXIII e da Emilio García Gómez in *Al-Andaluz*, 1949, e uno strambotto (più esattamente un distico di quinari, designato come « straboto ») trovato da Remo Giazotto in un documento genovese di poco oltre la metà del Duecento. Le conseguenze tratte dal T. per la questione dello strambotto sono: « L'ipotesi del Novati, che ammetteva l'esistenza di uno strambotto medioevale formato di una coppia di versi brevi, viene ad essere avvalorata sia direttamente dal testo genovese, sia indirettamente dalle *cancioncillas* mozarabiche ». « E avvalorata viene la mia tesi, che vede nello strambotto-distico un organismo poetico musicale in sè perfetto, e considera questa forma come arcaica nei confronti di schemi più complessi ». Il resto è svolgimento e chiarimento di questa tesi.

16. Aurelio Roncaglia, *Di una tradizione lirica pretrovatoresca in lingua volgare.* Estr. da *Cultura neolatina*, XI (1951), fasc. 3, pp. 37.

Si registra in questa sezione, perché il R. studia quelle stesse *cançoncillas* da cui prende le mosse la nota di P. Toschi ricordata al n. precedente. Del resto l'assunto del R., indicato dal titolo stesso della sua ricerca, è affatto diverso da quello del Toschi. Ma giova, per valutare le deduzioni del Toschi, tener presenti le pagine caute del R. sulla qualifica di « popolari » attribuita alle forme di cui si tratta. « Poesia popolare: la definizione è del tutto legittima se limitata al ' tono '; accettabile anche, in via convenzionale (benchè a tale scopo meglio sarebbe adottare un termine meno equivoco, come ' precortese '), se attraverso il tono s'intende qualificare questa poesia per distinguerla storiograficamente dalla successiva poesia ' cortese ' dei trovatori, come nata in un ambiente non solo più antico, ma anche diverso, e destinata

non tanto ad *élites* aristocratiche, quanto ad un pubblico più largo. Se invece con quella definizione si vuole intendere una poesia procedente nella sua integrità da individui del popolo, e raccolta materialmente nella tradizione orale degli autori delle *muwashshahas*, ci si avventura in un campo dove nulla possiamo escludere, nulla affermare, se non per congettura; e la congettura, fondata sulla presunzione tonale, se vogliamo potrà anche essere probabile, ma resta, a rigore, indimostrabile... Non dunque nella direzione di un'astorica popolarità, ma nel senso ed entro il dominio della tradizione letteraria va cercata, a mio parere, l'importanza della nuova scoperta » (p. 246). « Tradizione che nel complesso non diremmo affatto ' popolare ': compiaciuta sì d'accenti popolareschi, ma anche legata a stilismi e schemi scolastici già fissi » (p. 247).

17. Aurelio Roncaglia, *Il mito delle « origini popolari » e la scoperta di tradizioni medievali popolaresche.* In T, IV (1952), pp. 3-6.

Riepiloga l'articolo precedente, precisando la propria posizione.

18. Ettore Li Gotti, *I canti romanico-andalusi e la questione dello strambotto.* In *Idea*, settimanale di cultura, nn. 12-13-14 (22, 29 marzo e 5 aprile) dell'anno V (1953).

« Sono tra coloro — scrive il Li G. a proposito di questi canti — che credono si tratti piuttosto di una stilizzazione « popolaresca » che d'una vera poesia popolare, cioè di tradizione scritta di scuola piuttosto che orale di popolo »; ma pensa che un giudizio definitivo si potrà dare solo dopo la pubblicazione di tutti i testi. Quanto all'« illuminazione » da trarne per l'antica poesia popolare (o popolareggiante) « italiana », accetta in massima l'ipotesi avanzata dal Toschi dell'esistenza anche in Italia — in possibile collegamento attraverso la Provenza con la Spagna — « di antichissimi canti lirici monostrofici *p o p o l a r i* romanzi (la spazieggiatura è mia), ovverossia... di antichissimi e preletterati strambotti » in forma di distici a rima baciata, di cui il più antico sarebbe il *guaita guaita male* ecc. di Travale e s'hanno esempi in Liguria, Toscana e Venezia. Solo che questi « ritornelli antichissimi, presumibilmente accompagnanti il canto con la danza... non ebbero la fortuna dei canti andalusi, cioè di venir di moda nell'ambiente letterario » e tradiscono « una natura più modesta e forse più genuina del canto popolare romanzo ». Per la Sicilia « non ne abbiamo la sia pur minima documentazione », « a meno che non si sappia e non si voglia leggere attraverso la struttura » o i motivi di alcuni componimenti popolareggianti della scuola siciliana. Non si escludono possibili futuri ritrovamenti; comunque è da escludere fin da ora « che lo strambotto sia venuto nella penisola soltanto dalla Sicilia ». Solo « verso la fine del sec. XIV la mutazione del gusto poetico musicale fece venir di moda... un po' in tutta Italia, il canto appassionato e lento, lamentoso quasi, del Sud ». E qui il Li G. chiude questi rapidi cenni (che attendono d'essere chiariti meglio) contrapponendo all'« ottava cosidetta siciliana » « la struttura della ballata e della lauda » propria del canto popolare romanzo italiano più antico.

19. Giovanni Bronzini, *L'Orlando furioso e la tradizione dei Cantari.* In *Conv*, 1951, pp. 74-86.

Rapida rassegna dei « motivi ed elementi che dai cantari, in un processo ascendente di cultura, son saliti fino al nostro poema, attraverso il *Morgante* e l'*Innamorato* »; e brevissimi cenni sulla fortuna del *Furioso* presso i volghi.

20. Carlo Calcaterra, *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica.* Bologna, Zanichelli, 1951. In-8°, pp. XIX-369.

Vogliono essere qui ricordati i contributi: I (Canzoni villanesche e villanelle), che riproduce l'importante recensione del C. al vol. *Le Villanelle* di G. M. Monti, e IV (La melica italiana dalla seconda metà del Cinquecento al Rolli e al Metastasio) per il par. 5 su « Le nostre meliche alla ' villana ' e la poesia musicale italiana ».

IV.

21. Erhard Lommatzsch, *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung.* Untersuchungen u. Texte. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts f. Romanische Sprachwissenschaft). Vol. I: Die Wolfenbütteler Sammelbände, Berlin, 1950. In-8°, pp. 230; con 15 illustrazioni. Vol. II: El libro de Santo Justo Paladino de Franza nach dem Druck von Venedig, 1490. Berlin, 1951. In-8°, pp. 286. Con 1 illustrazione. Vol. III: Texte. Berlin, 1951. In-8°, pp. 114. Con 6 illustrazioni. Marchi 58,50.

I contributi raccolti nel vol. I e nel vol. II fino a pag. 187 videro già la luce nella ZRPh, LVII 1-30, LVIII 233-300, LIX 431-550, LXII 263-323, LXIV 88-138 e LXV 28-120, e furono allora recensiti, almeno in parte, in questo *Giornale*, 112, 125, 117, 127, 122, 94. Per la ristampa, che risponde a un vivo desiderio degli studiosi, i contributi già editi sono stati accuratamente riveduti e integrati con nuove ricerche sul *Libro de Santo Justo* (II, 187 ss.) e con la riproduzione di 9 testi: due contrasti (*El contrasto del denaro e dell'huomo*; *Il Contrasto dell'anima e del corpo*), cinque cantari d'argomento classico (*Giasone e Medea, La caccia di Meleagro, La Historia et Favola d'Orpheo, La Historia di Perseo, Lucretia Romana*) e due novelle (*La ligiadra Istoria de Zentil e Fidele, Novella di messer Alexandro di Siena*). In appendice il L. ha aggiunto la versione in francese del *Contrasto del denaro e dell'huomo*, opera di Claude Platin, stampata la prima volta nel 1525. L'importanza di questi contributi, già rilevata altra volta, non ha bisogno d'essere sottolineata. Attendiamo ora il volume che nei Classici Utet dedicherà ai Cantari Domenico De Robertis, il quale ha potuto accertare che il ms. contenente Cantari della Nazionale di Torino, dato per bruciato, è in massima parte ancora utilizzabile.

Rec. di M. Boni in *Conv*, 1952, pp. 927-934.

22. Carmelina Naselli, *Foriano Pico cantimpanca fiorentino del Seicento.* Estr. dal *Siculorum Gymnasium*, n. s. IV, n. 2 (1951), pp. 10.

Nessuna notizia abbiamo di questo F. P., che figura come compositore di una *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*, Napoli, 1608, e autore o editore di « stampe popolari » uscite, pur esse a Napoli, tra la fine del Sei e i primi del Settecento. Che si tratti d'un cantimpanca fiorentino, a cui furono attribuite arbitrariamente stampe tanto posteriori alla *Nuova scelta*, è supposizione della Naselli. In *Lares*, XVIII, 187-88 il Toschi ritiene che un F. P. non sia mai esistito e che si tratti d'un anagramma (di Onofrio Paci) creato per loro comodo dagli stampatori. A favore di questa ipotesi sta il fatto che lo stampatore della *Nuova scelta* si chiama Paci; ma di un Onofrio di questo nome nulla sappiamo.

23. Jole Scudieri Ruggieri, *Un cantare sul transito della Vergine.* In *Lar*, XVIII (1952), pp. 27-40.

Dal ms. Angelico 2273 del fondo Manzoni.

24. Carlo Angeleri, *Le stampe popolari a carattere profano della Biblioteca Nazionale di Firenze.* In *Amor di libro*, anno I (1953), fasc. I e II.

V.

25. Gianfranco D'Aronco, *Bibliografia ragionata delle tradizioni popolari friulane* (Contributo). Appendice agli « Annali della Scuola friulana », Udine, 1950 (ma 1951). In-8°, pp. 168.

Spoglio delle riviste « Pagine Friulane » (1888-1907) e « La Panarie » (1924-1938) e delle pubblicazioni periodiche o a sé stanti della Società filologica friulana (dal 1909 al 1945).

26. Giovanni Crocioni, *La gente marchigiana nelle sue tradizioni.* Milano, Edizioni Corticelli, 1951. In-8°, pp. 351. Prezzo L. 1600.

Il volume, ricco di materia, bene informato e bene articolato, comprende sei capitoli (Premesse; I costumi popolari; Superstizioni e pregiudizi popolari; Letteratura popolare; Arte popolare; Lingua e dialetto) e cinque documentari corrispondenti ai capitoli II-VI. C'interessa sopra tutto il cap. IV col relativo documentario; ma qualche cosa è da spigolare anche negli altri capitoli: II, 8, maggiolate e altre usanze affini, III, 6 e seguenti: La Sibilla appennina e il suo Paradiso; Guerino il Meschino e la saga del Tannhäuser; la Sibilla appennina, la poesia e l'arte; il lago e il monte di Pilato; la patria di Giuda. È un peccato che la tirannia dello spazio non sempre abbia consentito al Crocioni di fermarsi quanto sarebbe stato desiderabile sui particolari.

Vedi la recens. di P. T(oschi) in *Lar*, XVIII (1952), 129.

27. *Romagna tradizionale: Usi e costumi, credenze e pregiudizi*, a cura di Paolo Toschi. Bologna, Cappelli, 1952. In-8°, pp. xxxviii-315. L. 1500.

Ottima è stata l'idea del Toschi di raccogliere in volume alcuni testi d'altri tempi riguardanti le tradizioni popolari della Romagna. I testi raccolti — ai quali il T. ha premesso una nutrita introduzione sugli studi delle tradizioni popolari in Romagna — sono: il dialogo XXX della *Pratica agraria distribuita in vari dialoghi* di G. A. Battarra (1778); i documenti (inediti) relativi all'inchiesta napoleonica del 1811 nel dipartimento del Rubicone; l'operetta seriofaceta di M. Placucci sugli *Usi e pregiudizi de' Contadini della Romagna* (1818). Sui rapporti tra questa operetta e l'inchiesta, che il Toschi rileva e illustra a p. xxiii, v. il Toschi stesso in *Idea* del 29-3-'53 e *Zeitschr. f. Volkskunde*, 1939, p. 16. Allo studioso di letteratura popolare il Placucci va segnalato sopra tutto per « l'abbondanza dei canti attinti dalla viva voce e sempre stretta mente legati a questo o quell'uso ». Un glossario ne avrebbe agevolata la lettura agl'ignari del dialetto.

28. Giovanni Crocioni, *Bibliografia delle tradizioni popolari marchigiane.* Firenze, Olschki 1953. (Biblioteca di bibliografia italiana XXIV). In-8°, pp. 219. L. 2000.

Parte IV. Letteratura - Parte V. Volgare e dialetto. Repertorio utilissimo.

29. Giovanni Ginobili, *Costumanze marchigiane* (4ª raccolta). Sotto l'egida dell'ENAL prov. di Macerata. Macerata, 1953. In-8°, pp. 62.

Nel capitoletto « La donna marchigiana » (p. 30 ss.) si noti fra altri versi le « sette vellezze » della donna; in quello delle « usanze funebri » (41 ss.) il ricordo delle piagnone; e tra le « briciole » (49 ss.) la mascherata dei dodici mesi con le rispettive strofette. (V. il volume del Crocioni, 85-86 e, per le prefiche, 56).

30. Ferdinand D. Maurino, Ph. D., *Salvatore Di Giacomo and Neapolitan Dialectal Literature.* Vanni, New York, 1951. In-8°, pp. 196.

L'introduzione, pp. 1-71, passa rapidamente in rassegna la letteratura dialettale napoletana, popolare e d'arte; e nella trattazione sono brevi accenni agl'influssi della poesia popolare sul Di Giacomo.

31. *Il Ponte*, fasc. doppio 9-10 dell'anno VII (sett.-ott. 1951) dedicato alla Sardegna.

Accenniamo solo di sfuggita ai fascicoli « regionali » precedenti (Piemonte 1949, Calabria 1950). Nel fasc. presente sono da segnalare le pagine 1332-

1366 dedicate al « carattere e alle costumanze »; e da notare anzitutto, pp. 1336-1341, Mario Berlinguer, *Aspetti dell'anima popolare*, e pp. 1342-1351, Raffaello Marchi, *I canti funebri* (nota sugli *attitidos*). Ricordiamo infine la nota (pp. 1318-1331) di Gavino Gabrieli sulla *Musica sarda*, anche in rapporto ai canti popolari. - [Nel fasc. doppio 9-10 dell'anno VI (sett.-ott. 1950) informa succintamente anche sulla letteratura popolare l'art. di R. Corso, *Le tradizioni popolari* (pp. 1004-1013)].

32. Sebastiano Lo Nigro, *Vincenzo Padula e il folklore*. Estr. dal *Siculorum Gymnasium* N. S. a. V n. 1 (1952), pp. 10.

Sull'« appassionato interesse » dello scrittore calabrese per il folklore della sua regione. Da tenere presente anche per la storia dell'interesse per le trad. pop. in Italia.

33. Giuseppe Vidossi, *Bindo Chiurlo*. Estr. dagli *Atti* dell'Accademia di Udine, s. VI, vol. XI (1948-51, ma 1953), pp. 191-222.

Fra l'altro, sulle ricerche e la critica del Chiurlo nel campo della letteratura friulana, nei due suoi aspetti di letteratura d'arte e di letteratura popolare.

VI.

34. Giuseppe Cocchiara, *Il linguaggio della poesia popolare*. Seconda edizione riveduta e accresciuta. Palermo, Palumbo, 1951. In-8°, pp. 265.

« La presente raccolta di saggi è formata di due parti. La prima contiene, aggiornati, gli scritti già pubblicati nel 1942 con il titolo che oggi prende il libro. La seconda gli scritti, editi nel 1939, nel volumetto: ' Problemi di poesia popolare ' ». Ma questi scritti sono stati « rifatti e ampliati ». Precede, a guisa di premessa, un nuovo saggio, intitolato « Sul concetto di poesia popolare », e segue in appendice il saggio, in parte già pubblicato, « Del tradurre la poesia popolare », nel quale più pagine si riferiscono al Berchet e al Tommaseo. Il titolo del volume (avrei preferito « Problemi ») non tragga in inganno; gli scritti della prima parte, già così intitolata, riguardano: lirica ed epica popolari; vecchie questioni di poesia popolare (fra l'altro « rapporto fra la p. p. e la scuola poetica siciliana »); Meli e la poesia popolare; i canti popolari del Capuana. Sono d'accordo col C., nella sua breve e cortese polemica con me, che non conviene « restringere lo studio della poesia popolare a questa o quella questione », ma ciò non significa che non si possa stabilire una gerarchia di questioni.

35. Paolo Toschi, *Fenomenologia del Canto popolare*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951. In-8°, pp. VII-307. Prezzo L. 1500.

Il volume, molto notevole, nato da due corsi universitari, si propone la ricerca dei procedimenti che presenta « la vita del canto popolare, il suo vario atteggiarsi e modificarsi nel tempo, nello spazio, presso un maggiore o minor numero di persone, anche in rapporto al suo uso pratico, al suo valore poetico e insomma a quel complesso di fattori per cui una collettività se l'appropria e se ne serve »; la sistemazione metodologica « di quei procedimenti » e la loro interpretazione. Il T. si ferma anzitutto sulla « nascita » del canto, e l'accompagna poi nei vari momenti della sua esistenza, fino alla morte, apparente o effettiva, a cui anche i canti possono soggiacere. Gli esempi sono tratti, di regola, dal canto popolare italiano, senza tuttavia trascurare l'apporto che possa venire dalle indagini di autori stranieri sul canto popolare dei rispettivi paesi. A ciascuna delle due parti di cui consta il volume è accodata un'appendice. La prima (pp. 121-150) verte sull'origine dello strambotto (v. il n. 15), la seconda (pp. 285-296) dà un'utile « tavola cronologica della poesia popolare italiana tuttora viva nella tradizione orale ».

36. Gianfranco D'Aronco, *Guida bibliografica allo studio dello strambotto*. Con un'antologia dei componimenti più discussi.

(Testi e manuali a cura di Angelo Monteverdi, n. 34). Modena, Soc. tipogr. Modenese, 1951. In-16°, pp. 103. L. 380.

Rassegna delle tesi contrastanti. Per suo conto il D'A. raccoglie gli strambotti in tre classi: *a*) quelli di nascita unica, con patria d'origine la Sicilia, e in misura minore la Toscana; *b*) quelli di nascita molteplice, con patria d'origine le varie regioni; *c*) quelli di semplice ispirazione forestiera: patria d'origine una determinata regione, sotto l'influsso di altra. A queste tre classi ne aggiunge una quarta: degli strambotti tipici, nella forma e nel contenuto, soltanto di alcune regioni. È una tesi che concilia, ma non conchiude.

37. Pietro Iroaie, *Individuo e popolo nella poesia popolare.* In FLIt, V (1951), pp. 32-43.

« Col concorso di tanti suggerimenti, si può concludere sociologicamente precisando il rapporto tra popolo e individuo. Il creatore della poesia popolare, sciolto, potremmo dire addirittura annullato nella spiritualità del gruppo a cui appartiene, è individuo e popolo nello stesso tempo ». La definizione non è nuova; più avanti l'Iroaie (ch'è romeno e ha presenti le condizioni, in fatto di poesia popolare, della Romania) parla alla sfuggita di analisi strutturale della poesia popolare, dei diversi caratteri dei gruppi sociali, dei problemi diversi posti da ciascuna configurazione, dei metodi variabili « secondo lo stato sociale dello strato depositario del folklore »; ma nell'ambito di una comunicazione fatta a un « Convegno folkloristico » non si poteva pretendere che approfondisse ogni aspetto, per quanto sostanziale, della questione.

38. Antonino Basile, *Tre canzoni epico-liriche* (della Calabria): *Tonetta bella, Cecilia, L'avvelenato.* In FLIt, IV (1950), pp. 3-23.

39. Saverio La Sorsa, *Poesia senza senso del popolo pugliese.* In FLIt, IV (1950), pp. 60-70.

40. Irene Malesone, *Le Nenie, la poesia religiosa* (del Salento). In FLIt, IV (1950), pp. 45-64.

41. Emilio Barillaro, *La canzone calabrese.* Locri, Tip. Fabiano, 1951. In-8°, pp. 24.

Rapide pagine sulla poesia paesana (più precisamente sui canti monostrofici) in rapporto ai caratteri etnici calabresi.

42. Antonino Basile, *La fioritura del bastone di S. Giuseppe in due brevi canti calabresi.* In FLIt, V (1951), pp. 3-12.

43. Sebastiano Lo Nigro, *La canzone di Susanna vatt'a vesti.* Estr. da *Siculorum Gymnasium*, n. s. IV (1951), pp. 16.

Rec. in *Lar*, XVIII (1952), pp. 130-131.

44. Virginia Majoli Faccio, *Antiche orazioni popolari del biellese.* In FLIt, V (1951), pp. 85-92.

45. Massimiliano Vajro, *« Fenesta ca luccive ». Peripezie napoletane d'un canto siciliano.* In FLIt, V (1951), pp. 60-70.

46. Giuseppe Vidossi, *Canzoni popolari narrative dell'Istria.* Estr. dalla Miscellanea *Scritti vari* II (1951), a cura della Facoltà di magistero di Torino. In-8° gr., di pp. 39.

Recens. di P. T(oschi) in *Lar*, XVIII (1952), 135.

47. Paolo Toschi, *Appunti sul canto funebre in Italia.* In *Lar*, XVIII (1952), pp. 100-104.

48. Gianfranco D'Aronco, *Dodici canti popolari raccolti in provincia di Udine*. Udine, Società filologica friulana, 1952. In-8°, pp. 68.

Nell'Introduzione il D'A. dà conto d'una fruttuosa inchiesta demologica (più precisamente riguardante la letteratura popolare) da lui effettuata tra gli alunni delle scuole elementari della provincia di Udine. Il materiale raccolto è stato depositato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (Comitato Raccolta Barbi).

49. Carmelina Naselli, *Il canto popolare politico nel decennio di preparazione*. Estr. dal *Siculorum Gymnasium*, N. S. a. V n. 2 (luglio-dic. 1952), pp. 19.

50. S. Eugene Scalia, *Luigi Capuana and his times* (Paterno Library Collection of Italian Studies). New-York, Vanni, 1952. In-8°, pp. xv-251.

Nel cap. III brevi cenni sul Capuana raccoglitore e falsificatore di canti popolari.

GSLI, 129, 248-49.

51. Eugenio Cirese, *I Canti popolari del Molise*. Vol. I. Rieti, Nobili, 1953. In-8°, pp. xv-248.

Notevole per la ricchezza, specie dei canti religiosi e delle *canzone* (epico-liriche).

VII.

52. Stith Thompson, *The folktale*. The Dryden Press, New York. I ed. 1946, II ed. 1951. In-8°, pp. x-510. Dollari 6,00.

Stith Thompson, noto a quanti si occupano di novellistica popolare per il suo rimaneggiamento dell'Indice Aarne (FFC 74) e i 6 volumi del monumentale Motif-Index (FFC 106-109, 116-117), era come pochi preparato a darci un manuale che riassume e discute tutti i problemi della novellistica popolare. L'opera è divisa in quattro parti. La prima tratta dell'universalità e delle forme dei racconti popolari; la seconda passa in rassegna i vari tipi « from Ireland to India » (1. Dall'Irlanda all'India, popoli e paesi; 2. Il racconto « complesso » o pluriepisodico; 3. Il racconto « semplice » o monoepisodico; 4. I racconti nella letteratura antica; 5. I racconti euro-asiatici diffusi in altri continenti). La parte terza (i racconti di una civiltà primitiva: pellirosse dell'America del Nord), di grande interesse per il folklorista, non interessa altrettanto lo storico della letteratura. La quarta parte, intitolata *Studying the Folktale*, comprende 6 capitoli: teorie riguardanti la novellistica popolare; l'organizzazione internazionale degli studi di novellistica; metodologia della raccolta; sistemi di classificazione; metodologia o « tecnica » della ricerca; « the folktale as living art »: narratori, ascoltatori, occasioni ecc. Chiudono il volume due appendici bibliografiche (di ricerche e di raccolte) e tre indici: dei tipi, dei motivi, generale. Si notino in questo le voci: Basile, *Belfagor*, Bello, detto il Cieco di Ferrara, Boccaccio, Ser Giovanni, Graf A., De Gubernatis, *novella*, *Pentamerone*, Straparola, Virgilio.

A completamento del volume del Thompson sarà utile tenere presenti i notevoli contributi alla metodologia della novellistica popolare del compianto C. W. v. Sydow, raccolti insieme con altri saggi nel volume *Selected Papers on folklore*, Copenaghen, Rosenkilde and Bagger, 1948 (in-8°, pp. 257).

Recensioni di W. Anderson in SAVk, XLVIII (1948), 218 ss. e di L. Schmidt in ÖZVk, Kongressheft 1952, p. 234 ss.

53. Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles*. Tre volumi in-8° gr., di pp. xxxviii-631, 511, 473, Madrid, Consejo Superior de investigaciones cientificas, 1946-1947.

È la raccolta più importante di *cuentos populares españoles*. Il primo volume contiene i testi, che sono 280 tra tipi e versioni, divisi dall'E. in *cuentos de adivinanzas, humanos varios, morales, cuentos de encantamiento, cuentos picarescos* e *cuentos de animales* (ai quali vanno uniti alcuni *cuentos acumulativos*). I due altri volumi sono di note comparative, per la ricchezza delle quali si possono accostare alle fondamentali e preziose *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* di Johannes Bolte e Georg Polivka (5 voll., Lipsia, 1913-18, 1930, 1932). L'opera dell'Espinosa è qui ricordata per queste note comparative, nelle quali è fatto frequente riferimento alla novellistica popolare italiana nei suoi rapporti con quella di altri paesi e con la novellistica d'arte (Bandello, Basile, Boccaccio, Sacchetti, Straparola ecc.). La conoscenza che l'E. ha della nostra novellistica non è senza qualche lacuna, ma più che sufficiente per gli scopi della sua ricerca.

54. V. Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1949 (Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici n. 7). L. 3000.

L'opera non riguarda direttamente le fiabe italiane (di fiabe o, per usare un termine tecnico, *contes-chimère* si tratta, ed era da evitare nel titolo il termine improprio di « racconti di fate »), ma reca un contributo di primo ordine allo studio dei rapporti (intravvisti già da altri ricercatori) tra la fiaba e il mondo primitivo.

Rec. di B. Croce in *Quaderni della « Critica »*, n. 15 (1949), pp. 102-105 e di P. Toschi in *Lar*, XV (1949), pp. 137-149.

55. Hedwig von Beit, *Symbolik des Märchens*. Versuch einer Deutung. Berna, A. Francke A. G., 1952. In-8° gr., pp. 792.

Il ponderoso volume, sul quale converrà forse ritornare, è diviso in due parti, di cui la prima tratta del mondo profano e magico della fiaba (luoghi e personaggi) e il secondo del viaggio dell'eroe o dell'eroina in cerca o alla conquista d'un oggetto prezioso, simbolo — secondo l'Autrice — del se stesso. In un successivo volume la Beit si propone di studiare tre altri gruppi di fiabe che svolgono il motivo della redenzione, della dualità delle forze principali in atto nella vita psichica, della lotta del mondo cosciente contro quello dei demoni. La ricerca è orientata psicologicamente, con frequenti riferimenti alle dottrine del Jung (note in Italia per alcuni volumi della collezione viola di Einaudi), e tende a interpretare gli accadimenti della fiaba come un intimo dramma dell'anima, aprendosi così, nella convinzione dell'A., una nuova via per riconoscere struttura e funzione della psiche umana, e precisando il posto e il valore che competerebbe alla fiaba come opera di poesia. Signoreggia pertanto in questa ricerca quella interpretazione psicologia e simbolistica a cui altri studiosi (cito Lüthi e Weiss) oppongono non poche riserve.

56. *Europäische Volksmärchen*, herausgegeben von Max Lüthi. (Manesse-Bibliothek der Weltliteratur). Zurigo, 1951. In-8°, pp. 586.

Max Lüthi pubblicò nel 1947, presso A. Francke di Berna, un volumetto *Das europäische Volksmärchen*, che si presentava come ricerca critico-letteraria (*literaturwissenschaftliche Darstellung*) — non « folcloristica né psicologica » — delle forme (stile) e dell'intima natura (*Wesen*) della fiaba. Il nuovo volume è una raccolta di fiabe dei vari paesi europei, scelta con garbo ed atta, nelle intenzioni del Lüthi, a far intravvedere nella fondamentale unità le particolarità nazionali della fiaba europea.

Rec. di R. Weiss in SAVk, XLVIII (1952), 198-199.

57. Wilhelm Giese, *Sind Märchen Lügen?* Ein Beitrag zur rumänisch-albanesischen Märchenkunde. In *Cahiers Sextil Puşcariu* I (1952), pp. 137-140.

Analisi delle formule iniziali e finali delle fiabe in rapporto all'intenzione di chi le racconta di suscitare un'impressione di verità o di « mendacio ». L'esemplificazione comprende anche formule italiane. (A p. 139 è stato frainteso il friul. *fedi di mancul*).

58. Carlo Filosa, *La favola e la letteratura esopiana in Italia dal Medio Evo ai giorni nostri.* (Storia dei generi letterari). Milano, Francesco Vallardi, 1952. In-8°, pp. XIII-505. Prezzo L. 3300.

Riguarda la fortuna della favola nella letteratura d'arte; ma ha cenni molto fugaci anche sui rapporti di questa con gli « apologhi giunti oralmente da altri paesi dell'Europa... ovvero dal lontano Oriente ». (Registr. per ovvie ragioni in questa sezione, benché riguardi anche le favole in versi).

59. Luigi Sada, *L'elemento storico-topografico nella genesi delle leggende del Salento.* Prefazione di Francesco Babudri. Toritto, F. Puovaro, 1949. In-8°, pp. XXIII-151. L. 450.

Le leggende sono tradotte dal dialetto (e qua e là un po' stilizzate) e anche dal greco-salentino. Sulle interpretazioni (dal mito, dal rito ecc.) non è qui il caso di fermarsi. (A p. 90 una leggenda di S. Francesco. In qualche leggenda anche elementi fiabeschi).

60. Olin H. Moore, *The Legend of Romeo and Juliet.* The Ohio State University Press, Columbus, 1950. In-8°, pp. XV-167.

Se oggi esiste una leggenda popolare di G. e R., essa non è che il tardo riecheggiamento di narrazioni d'origine e carattere letterario. Il primo saggio di Olin H. Moore su due di queste narrazioni (« Bandello and Clizia ») risale al 1927; da allora in poi egli non ha mai cessato d'occuparsi della leggenda, chiamiamola pur così, di Giulietta e Romeo, le cui vicende dal da Porto e dalle sue fonti allo Shakespeare sono esposte minuziosamente con molta dottrina nel presente volume.

61. Milko Matičetov, *Attila fra italiani, croati e sloveni.* In CF, XXV-XXVI (1948-49, di fatto 1950), pp. 116-121.

Aggiunte interessanti alle mie vecchie ricerche su *Leggende d'Attila in Istria* (1910).

62. Mivai Wilczinski, *Cimût ca un predi* ... In CF, XXV-XXVI (1948-49, di fatto 1950), pp. 122-126.

Sul racconto friulano del viaggio ultraterreno d'un prete, che riferendo ciò che ha visto induce alla penitenza i frati d'un convento (*Cimût ca un predi al â fat lâ in paradîs i fraris di un convent*).

63. Mario Pelaez, *Un compendio in prosa latina con commento morale verseggiato in volgare delle favole attribuite a Walterius.* Estr. dagli *Atti* dell'Accademia dei Lincei, Cl. di Sc. morali, s. VIII, vol. IV (1951), fasc. 1, pp. 38.

Contributo importante alla storia della favolistica dei primi secoli. Non se ne poté valere il Filosa nell'opera citata al num. 57 (di cui confronta il cap. II).

P. Toschi in *Lar*, XVIII (1952), pp. 131-132.

64. Giulio Cesare Croce, *Bertoldo e Bertoldino.* In appendice: *Dialogo di Salomone e Marcolfo.* A cura di Luigi Emery (Collezione in ventiquattresimo diretta da P. Pancrazi). Firenze, Le Monnier, 1951. In-24°, pp. 344 con 3 tavole f. t.

Vedi l'importante rec. di C. Calcaterra in *Conv*, 1951, pp. 788-794.

65. Carlo Calcaterra, *Poesia e canto.* (Vedi il n. 20).

Pp. 69-88, Giulio Cesare Croce e la « Mostra bolognese del cantastorie ».

66. Gaetano Perusini, *Leggende friulane.* In CF, XXVI (1950, di fatto 1951), pp. 36-44.

Da notare la leggenda de « La Regina di Zuglio » (= Romilda) passata al popolo dallo scritto d'uno storico friulano.

67. Mario Ricca-Barberis, *Per le Valli di Lanzo verso la Levanna*. Torino, G. Giapichelli Editore, 1951. In-8°, pp. 184. Con 17 tavole f. t. L. 700.

Riporta nei capitoli VI, XII, XVIII e XX varie leggende.

68. Mario Penna, *La parabola dei tre anelli e la tolleranza nel Medio Evo*. Torino, Gheroni, 1952. In-8°, pp. 157 e più illustrazioni. Prezzo L. 1000.

Il titolo indica il precipuo interesse del Penna. Per quanto riguarda la novellistica, il P., notato con G. Paris che « non si tratta di una, ma in realtà di due parabole (*o due versioni contrastanti*): l'una di carattere confessionale ed elaborata a fini edificanti, l'altra a carattere aconfessionale e diretta a dimostrare la necessità e la giustizia della tolleranza », e affermata la precedenza cronologica della prima, di cui addita la redazione più antica in Stefano di Borbone, avanza l'ipotesi che la prima idea della parabola sia stata suggerita « da un episodio della leggenda di Barlaam e Giosafat, dove Barlaam accenna alla vera fede sotto l'imagine d'una gemma », e illustra « il valore non soltanto estetico, ma soprattutto dottrinale e concettuale » di questa imagine. In appendice è riportato l'episodio della leggenda dal ms. 9783 della Biblioteca Nacional di Madrid.

69. Giuseppe Vidossi, « *Meglio impiccato che male ammogliato* ». Estr. da T, a. IV, nn. 1-3, genn.-giugno 1952.

Fa conoscere e commenta la versione di questa facezia contenuta nel *Diario* di ser Tommaso di Silvestro notaro orvietano.

VIII.

70. Archer Taylor, *The Literary Riddle before 1600*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1948. In-8°, pp. 131. Dollari 2,75.

Sono tanti e tali i rapporti tra gl'indovinelli popolari e quelli letterari che la registrazione di questo libretto nella sezione « Letteratura popolare » appare giustificata. A questi rapporti il T., di cui è nota la competenza nel campo, oltre che della paremiologia, dell'enigmistica popolare, ha dedicato un breve capitolo introduttivo e accenna anche nel cap. II, in cui traccia la storia dell'enigma letterario. Gli autori italiani ricordati in questo capitolo sono: Ascanio de Mori, Angiolo Cenni, S. Chiariti, G. C. Croce, G. Galilei, L. G. Giraldi, Carlo Gozzi, Antonio Malatesti, Michelangelo Buonarroti il Giovane, Angelo Poliziano, T. Stigliani, G. F. Straparola, e l'autore (Francesco Maurello o Leone Fantucci) che si cela sotto lo pseudonimo di Catone l'Uticense Lucchese. Utile l'indice delle soluzioni (pp. 129-131), che agevola le ricerche.

71. Michele De Filippis, *The Literary Riddle in Italy to the end of the sixteenth Century*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1948. In-8°, pp. IV-173. Doll. 2,75.

Si registra qui per le stesse ragioni che il numero precedente, « which may serve — così il De Filippis — as a companion piece to this study ». Il volume consta di cinque capitoli: I. Early Germination (che s'inizia con l'indovinello di Verona); II. From Cenni to Straparola; III. The *Nights* (di Straparola) at Home and Abroad; IV. Girolamo Musici and Others; V. Giulio Cesare Croce. Seguono due appendici: elenco d'indovinelli per autori, elenco per « soggetti ». Completano il volume la Bibliografia e un indice che registra gli enigmi delle collezioni anonime, i nomi degli enigmisti, e gl'indovinelli menzionati o esaminati nel volume.

IX.

72. Charles Merbury, « *Proverbi Vulgari* », edited, with an Introduction and Notes, by Charles Speroni. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1946. In-8°, pp. 157. (Estr. da *University of California Publications in Modern Philology*, vol. 28, n. 3, pp. 63-158). Doll. 1,75.

Ristampa accurata dei rari *Proverbi vulgari* del Merbury, stampati per la prima volta in Inghilterra nel 1581. Lo Speroni vi ha premesso una Introduzione sull'operetta del Merbury, sulle sue fonti, sui rapporti tra essa e altre raccolte coeve, e ha aggiunto in chiusa alcune pagine di bibliografia.

73. Gianni Pinguentini, *Proverbi, sentenze, aforismi triestini*. In ATr, s. IV, vol. XVI-XVII (1949-50), pp. 317-362.

Di provenienza, come era da attendersi, molto diversa; e diversi anche i gruppi sociali a cui i proverbi vanno attribuiti.

74. Giovanni Ginobili, *Proverbi marchigiani*. Sotto l'egida dell'ENAL prov. di Macerata. Macerata, 1951. In-8°, pp. 62.

75. Achille Lauri, *Wellerismi nella media Valle del Liri*. In FLIt, V (1951), pp. 109-118.

76. Charles Speroni, *Proverbi che si trovano nel dizionario del Petrocchi e non nella Raccolta del Giusti*. In FLIt, V (1951), pp. 13-53.

77. Id., *Wellerismi tolti dai proverbi inediti di Francesco Serdonati*. In FLIt, V (1951), pp. 12-31.

78. Giovanni Bronzini, *Folklore in Lucania*. Proverbi e modi di dire. In *Lar*, XVIII (1952), pp. 105-109.

79. Gerhard Rohlfs, *Sprichwörter aus Sardinien*. In ASNS, 189 (1953), pp. 179-184.

Il commento di Rohlfs ha carattere quasi esclusivamente linguistico.

80. Carlo Angeleri, *Proverbio e paradosso nel Rinascimento*. In *Idea*, settimanale di cultura, n. 12 (22 marzo) del 1953.

« Il *paradosso* non è il contrario del *proverbio* », e certi proverbi « hanno in sé anche un valore paradossale ». Per il Medioevo come in genere per il Rinascimento, il proverbio fu « un parere alla buona ». Ma nel Rinascimento, specie nel '500, fu « pregnante di tutta una cultura più eclettica e complessa, tale quindi da essere spesso suscettibile delle più svariate interpretazioni ».

CRONACA

* Il giorno 16 maggio, nel Palazzo Alfieri di Asti, il Centro Nazionale di studi alfieriani tenne una pubblica solenne adunanza per commemorare Carlo Calcaterra, che fu per sette anni suo benemerito Presidente, e, per tutta la vita, impareggiabile animatore e cultore degli studi alfieriani. Disse dell'uomo, del maestro, del critico, il suo discepolo prof. Fiorenzo Forti, dell'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Altra commemorazione era stata organizzata a Modena, il 3 maggio, dal Centro di studi muratoriani. All'una e all'altra il *Giornale storico* aveva ufficiato a rappresentarlo il direttore prof. Mario Fubini.

* Alla cattedra di filologia romanza già tenuta presso l'Università di Friburgo in Svizzera da Gianfranco Contini è stato chiamato Arrigo Castellani. Il Castellani, già addetto all'Accademia della Crusca, era stato poi comandato all'Istituto storico in Roma con l'incarico di curare l'edizione della Cronaca di Giovanni Villani.

Alla cattedra di filologia romanza vacante presso l'Università di Pavia si provvederà mediante concorso.

* La cattedra di letteratura italiana presso l'Università di Padova, rimasta vacante in seguito alla chiamata a Bologna di R. Spongano, è stata conferita a Vittore Branca.

* Merita d'essere segnalata con vivo encomio l'attività svolta dall'Accademia della Crusca in questi ultimi tempi. A poca distanza si sono succeduti due volumi (IX e X) degli *Studi di filologia italiana*, ricchi di notevoli contributi, e nella collana di « Autori classici e documenti di lingua » R. Spongano ha pubblicato nel '51 l'edizione critica dei *Ricordi* di Francesco Guicciardini, già recensiti in questo *Giornale*, e Arrigo Castellani i due volumi di *Nuovi testi fiorentini del Dugento*: testi non letterari, ma studiati sotto l'aspetto della lingua con riguardo anche a quelli letterari. Il 1953 ha visto poi iniziarsi la nuova raccolta di Vocabolari e Glossari col *Vocabolario amiatino* di Giuseppe Fatini, che riprende e conduce a termine un disegno già tracciato da Vincenzo Longo.

* Ha ripreso le pubblicazioni la vecchia *Rassegna*, che dal 1893 col titolo di *Rassegna bibliografica della letteratura italiana* sotto la direzione di Alessandro d'Ancona si era affiancata a questo *Giornale* con un severo e proficuo lavoro di informazione critica e quel lavoro aveva proseguito sotto la direzione del Flamini e poi del Pellizzari, sino al 1948. Di quel che è stata nel passato e dei propositi per l'avvenire — di offrire « ai lettori esempi di critica, di storia letteraria, di metodo filologico e di storia della critica » — dà notizia nella succosa *Premessa* il nuovo direttore, Walter Binni, successore del Pellizzari sulla cattedra genovese: e buon saggio della rivista, che s'intitola ora *La rassegna della letteratura italiana* e si pubblica a cura dell'Istituto Universitario di Magistero di Genova ci è offerto da questo primo fascicolo (nn. 1-2 gennaio-giugno 1953, pp. 240 in-8°). Daremo notizia nella nostra bibliografia dei singoli articoli e delle piú importanti recensioni: qui desideriamo segnalare almeno l'inedita conferenza di Attilio Momigliano sullo *Svolgimento della lirica dannunziana*, che farà parte dell'atteso volume *Ultimi studi*, preparato prima della sua scomparsa dal compianto Maestro, il saggio del Binni su *Pagnini traduttore neo-classico*, col quale l'autore prosegue i suoi studi sulla storia del gusto nel Settecento (con gli stessi intenti e con lo stesso metodo è condotta la nota su *Pier Jacopo Martello* di un discepolo del Binni, Franco Croce), le pagine di L. Caretti sul *Parini del De Sanctis*, di F. Zampieri un *Profilo storico della critica goldoniana*, e l'articolo di Franca Ageno *Per il testo di « Donna del Paradiso »*. La serietà e l'impegno che questo primo fascicolo dimostra assicurano alla risorta *Rassegna* le piú cordiali accoglienze, e noi ci compiacciamo che ancora sia accanto al nostro *Giornale* una rivista simile e diversa, a noi congiunta in un comune lavoro.

* È avvenuto tra gli editori Zanichelli e Mondadori uno scambio delle rispettive proprietà riguardo ai volumi di poesia del Carducci e del Pascoli. Rivedremo quindi, e saranno bene accolti, i libri di quest'ultimo nel ben noto formato in 8° di Zanichelli, dopo la stampa delle opere complete avvenuta ad opera del Mondadori; e intanto questo editore accoglie nella sua « Biblioteca Moderna M. », dove sono già rappresentati alcuni dei nostri maggiori autori dei secoli passati, e piú largamente i moderni da Fogazzaro e D'Annunzio a Pirandello (è dei mesi scorsi, dopo le opere maggiori del Verga, la stampa del suo *Teatro*) in due volumi anche *Giambi ed Epodi - Rime Nuove* (n. 285) e *Odi Barbare - Rime e ritmi* (n. 286). Poiché la collezione diviene cosí un popolare strumento di diffusione della letteratura italiana, siano benvenute queste ristampe, che potranno permettere specialmente alle nuove generazioni di accostarsi ai maggiori poeti dell'ultimo ottocento a loro agio.

GIORGIO PASQUALI

A Belluno il 9 luglio 1952, per un tragico incidente stradale, è morto Giorgio Pasquali. Era nato a Roma il 29 aprile 1885. In quella città aveva compiuto gli studi classici presso il Liceo Mamiani, avendo come insegnanti Giulio Salvadori e Nicola Schiavetti, e quindi s'era laureato in lettere presso l'Università di Roma al tempo in cui vi erano docenti di discipline classiche Nicola Festa e Ettore Romagnoli. Ma non si può dire che Pasquali sia stato scolaro troppo devoto di questi suoi maestri, a lui poco affini, soprattutto il secondo, per mentalità e spirito critico. La sua formazione di filologo e di studioso in genere ha altre radici e va fatta piuttosto risalire al suo immediato e appassionato accordo con la cultura germanica, da un lato, e con quanto, d'altro canto, gli riuscì di derivare dall'esempio insigne dei nostri Girolamo Vitelli e Domenico Comparetti. Ma l'avvenimento principale della sua vita di classicista europeo fu senza dubbio la chiamata, quand'era ancor giovanissimo, all'Università tedesca di Gottinga. Era il 1908. Pasquali aveva, dunque, appena ventitre anni. A Gottinga, dove rimase fino al 1915 (sette anni decisivi per la sua formazione culturale e tali da lasciare in lui una traccia indelebile), Pasquali conobbe e frequentò veri maestri: Edoardo Schwartz, sia pure per un solo semestre, Federico Leo e Giacomo Wachernagel, mentre non mancò di stringere rapporti di salda amicizia con il grande Wilamowitz. Questi incontri e questa consuetudine rappresentarono il mezzo più efficace e rapido attraverso il quale Pasquali venne liberandosi dalle residue sovrastrutture della sua prima educazione borghese, e in gran parte provinciale, inserendosi nel vivo della cultura europea ed affinandosi ai metodi della scuola filologica più moderna e agguerrita del tempo.

Gottinga restituiva all'Italia un tecnico espertissimo, un maestro caldo e cordiale, uno spirito fortemente polemico, antidogmatico e antiformalista. Pasquali portava con sè nella scuola italiana una mentalità nuova, tendente a trasformare l'insegnamento in un'attiva forma di collaborazione tra docente e scolari, in un perpetuo « seminario » di ricerche concrete, di sperimentazioni positive. Rigore di metodo, apertura umana, interessi che spaziavano dal mondo antico alle manifestazioni più moderne dell'arte: ecco quanto ha significato, per trent'anni, la scuola di Pasquali in Italia. Nominato nel 1921 professore di lingua greca e latina a Messina, nel 1922 fu chiamato a succedere a Girolamo Vitelli in Firenze. Dal 1923 al 1952 Pasquali ha insegnato ininterrottamente presso l'Ateneo fiorentino, in Piazza San Marco, recandosi settimanalmente a Pisa per le sue « esercitazioni » alla scuola Normale, ai cui studenti era

affezionatissimo. Durante questo periodo quanti mai giovani filologi sono usciti dall'impareggiabile scuola di Pasquali, maestro vero nell'appassionata e disinteressata ricerca della verità, nella modestia conversevole dei colloqui, nel rispetto dell'altrui opinione, nella liberalità dell'incoraggiamento e dell'aiuto! E non soltanto i classicisti hanno tratto profitto dal suo eccezionale magistero, ma anche molti altri studenti e giovani amici, divenuti dipoi romanisti o italianisti, lo hanno seguito e da lui hanno appreso a lavorare scientificamente e a esercitare con assoluta razionalità il pensiero, allargando le proprie cognizioni e arricchendo la propria esperienza. A questi studenti e a questi giovani amici Pasquali certo pensava ogni volta che prendeva la penna in mano per scrivere, con una schiettezza che gli ha fatto sempre onore, intorno alla vita e alle istituzioni della scuola italiana. Dal 1923, quando pubblicò insieme a Piero Calamandrei l'*Università di domani* (Foligno), sino al 1950, quando riunì in volume i suoi numerosi articoli intorno alla organizzazione scolastica, a quella universitaria in particolare (*Università e scuola*, Firenze), Pasquali non ha mai cessato infatti di battersi coraggiosamente per un rinnovamento profondo e sostanziale, in senso moderno, della nostra scuola.

Maestro impareggiabile, dunque, e scienziato tra i primissimi. La sua produzione filologica e critica ebbe inizio nel 1908 con l'edizione di *Proclus in Cratylum* (Lipsia), a cui seguirono le *Quaestiones Callimacheae* (Gottinga, 1913). Tornato in Italia, pubblicò un *Menandro* (Roma, 1918) e quindi il celebre saggio su *Orazio lirico* (Firenze, 1920), importante soprattutto per i rapporti tra la poesia oraziana e la lirica greca. Contemporaneamente fermava, in pagine tuttora fondamentali, le sue idee intorno all'essenza e alle funzioni della filologia (*Filologia e storia*, Firenze, 1920), mentre veniva dimostrando il suo interesse anche per i problemi storici e sociali del suo tempo (*Socialisti tedeschi*, Bari, 1920) e per quelli della organizzazione scolastica e culturale del nostro paese (nell'opera, scritta in collaborazione con il Calamandrei, già ricordata). La sua attività di classicista si sperimentò ancora nell'edizione delle lettere di Gregorio di Nissa (*Gregorii Nysseni epistole*, Berlino, 1925) e nello studio sulla *Preistoria della poesia romana* (Firenze, 1936) e nel complesso e fondamentale lavoro sulle *Lettere di Platone* (Firenze, 1938). Ma la sua gloria di filologo è soprattutto affidata alla mirabile opera intorno alla *Storia della tradizione e critica del testo* (Firenze, 1934; ed ora seconda edizione aumentata, Firenze, 1952), nata da una recensione all'aureo libretto di Paul Maas (*Textkritik*) e quindi ampliatasi, via via, in forma autonoma e con puntate estreme sin dentro al medioevo romanzo e sino alle soglie dell'Umanesimo. Oltre ai filologi di mestiere e ai classicisti in genere, non c'è stato, nè ci sarà, credo, romanista o italianista, appena ben avveduto, che possa igno-

rare quest'opera principe, dove tutti i problemi esterni ed interni della filologia moderna sono affrontati e discussi con una competenza e novità di vedute quali non è dato riscontrare in nessun'altra trattazione simile, non si dice italiana ma neppure straniera. Ai romanisti e agli italianisti, Pasquali apriva poi una via particolarmente importante, per gli studi testuali, con quel suo magistrale capitolo sulle « varianti d'autore » e con la esemplare e rara documentazione condotta, con eccezionale acribìa, attraverso l'esame delle opere del Boccaccio e del Petrarca, oltre naturalmente alla vastissima messe di testimonianze classiche. Qui veramente Pasquali si mostrava filologo in senso stretto e di qualità purissima, uno dei pochissimi studiosi che abbiano praticato la filologia, nel nostro paese, con rigore assoluto e, soprattutto, con intelligenza veramente aperta. Ma Pasquali non era soltanto un filologo, un maestro della critica testuale e uno dei maggiori conoscitori delle letterature classiche, egli era anche un lettore curioso e vivacissimo di opere moderne, italiane e straniere, un appassionato cultore di studi linguistici e storici, un conversatore tra i più amabili e interessanti. La forma mentale di un uomo siffatto, in cui sembravano rinverdire le migliori tradizioni dell'illuminismo, non poteva evidentemente non rifuggire da qualsiasi tipo di specializzazione puramente tecnica o meramente erudita, come da ogni sorta di enciclopedismo eclettico e di impressionismo estetico. Così la dottrina, che era in lui sterminata, non gli era mai di peso, nè frenava o isteriliva il suo giudizio, il quale procedeva, in ogni caso, diritto e sicuro al centro delle questioni, alla loro ragione più intima e vera. Da questo atteggiamento, quanto mai mobile e vario, sempre acceso e penetrante, sono nati anche molti saggi su argomenti non sempre pertinenti le discipline classiche e in taluni casi addirittura estranei agli studi strettamente letterari. Questi saggi, raccolti via via in una serie di volumi, hanno dato vita a quelle « pagine stravaganti » che costituiscono un documento di cultura, di sensibilità e d'intelligenza, tra i più rilevanti del nostro tempo. Il primo di questi volumi vide la luce nel 1933 (*Pagine stravaganti d'un filologo*, Lanciano; e ora, con aggiunte: *Vecchie e nuove pagine stravaganti d'un filologo*, Torino, 1952), il secondo nel 1935 (*Pagine meno stravaganti*, Firenze), il terzo nel 1942 (*Terze pagine stravaganti*, Firenze), il quarto infine nel 1951 (*Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, dove il titolo già lascia intravedere un segreto presentimento di morte). In questi volumi trovano posto, fra l'altro, vari studi di letteratura italiana: dall'ampia recensione all'edizione critica delle *Familiari* del Petrarca al saggio su Virgilio nel medioevo (come presentazione della ristampa del celebre libro del Comparetti, con amplificazione ad altri contributi più recenti sull'argomento); dalla noticina su Guido Fava e il pseudo Platone alla doviziosa e fondamentale rassegna delle edizioni critiche dei

classici italiani, in margine al volume di Michele Barbi; dall'analisi puntuale della poesia latina del Pascoli all'acuta distinzione tra classicismo e classicità in D'Annunzio; dal bel saggio su *arte allusiva*, in cui è sottilmente posto e chiarito il problema dei riscontri letterari inteso non come registrazione indifferenziata di fonti ma come ricerca delle reminiscenze o meglio delle « allusioni » e anche evocazioni e citazioni nella poesia dotta a fini stilistici, alla lettura del *Cuore* di De Amicis, condotta di pari passo dal professor Pasquali e dal nipotino Carlo di ott'anni e mezzo col risultato di recidere dal notissimo libro molte pagine morte e di metterne in rilievo alcune altre tuttora vive; dal bellissimo ricordo di Michele Barbi, a cui Pasquali s'era particolarmente legato nel decennio 1930-40, alle acute variazioni sulla Roma di Pier Paolo Trompeo e sul *Fiore della Mirabilis* di Riccardo Bacchelli. Tanto in queste pagine « italiane » quanto in quelle « classiche », e soprattutto nei perfetti ritratti di Comparetti, Pistelli, Wilamovitz, Warburg, Vitelli, Wackernagel, Mommsen, oltre che nei « pezzi » più propriamente stravaganti (dal *Ritorno a Gottinga* alla famosa *Visita dei colleghi giapponesi* e al recente *Incontro col santone Indù*) Pasquali, oltre tutto, s'era rivelato scrittore originalissimo, vario e inventivo. Negli ultimi anni s'era venuto accrescendo anche il suo interesse per gli studi linguistici. Aveva già da tempo progettato un *Thesaurus* della lingua italiana e veniva sempre più intensificando la sua collaborazione, con note, articoli e proposte, alla rivista *Lingua Nostra*. Quel progetto e queste note usciranno ormai in un volume postumo interamente dedicato alle ricerche linguistiche. Postumo uscirà anche un nuovo volume di pagine « stravaganti » e il suo scritto estremo:: *Storia dello spirito tedesco nelle memorie di un contemporaneo*, affidato al suo editore fiorentino pochi giorni prima della morte.

Filologo grandissimo, maestro indimenticabile, spirito spregiudicato ma sempre razionalmente conseguente, Pasquali lascia dietro di sè l'esempio d'un lavoro che è testimonianza commovente di costante rigore scientifico, di straordinaria apertura mentale e di indefessa opera d'autocritica. Da quando se n'è andato per sempre, abbiamo compreso con dolore (noi suoi amici più giovani) quale altissima guida abbiamo perduta, sia nel campo specifico della cultura e della filologia, sia in quello della vita dello spirito e del libero esercizio dell'intelligenza.

LANFRANCO CARETTI.

VLADIMIRO ARANGIO-RUIZ

Fra i seguaci dell'indirizzo idealistico negli studi filosofici e nella critica letteraria, l'Arangio-Ruiz si rivelò presto una personalità distinta per un suo carattere indipendente, per certo spregiudicato e sereno equilibrio. Lo troviamo presente in tutti i movimenti culturali rinnovatori in quel periodo di travaglio morale che precedette immediatamente e seguí alla prima guerra mondiale, sia nel circolo crociano e gentiliano della *Critica*, e fiorentino della *Voce*, che in quello milanese del *Convegno*. Nelle note che videro allora la luce intorno al problema estetico della Divina Commedia e al valore poetico del capolavoro manzoniano, appare già ben delineata la posizione sua di avversario del positivismo erudito senza luce d'intelligenza. Mente speculativa, ingegno sottile e penetrante, e però spontaneamente incline al filosofare, era insieme dotato di una sensibilità artistica non a tutti concessa, ma ravvalorata da una solida cultura classica che gli consentiva di accogliere in sé il moderno accanto all'antico, e di vagliare sempre con serietà di giudizio ogni fatto intellettuale. Arte e filosofia erano i due poli che a vicenda attraevano il suo spirito sempre attivo, d'una attività volta alla contemplazione meditata, e *Arte e Filosofia* fu appunto il titolo che prescelse per una sua raccolta di saggi (1935) che riflettono questa esigenza immanente nel suo pensiero, il quale sente di non esser tale ove rinunzi a risalire dal prodotto artistico alla sintesi filosofica, ma che pure ascolta con vibrante emozione le voci del cuore, si adegua alla terra, rivive con riflessione sentita il mondo delle immaginazioni che nascono dall'eterno dramma dell'uomo, onde il titolo dell'ultima sua raccolta di saggi: *Umanità dell'arte* (1951), dove si combatte la separazione dell'artista dall'uomo, si oppugnano l'intellettualismo, l'estetismo e il formalismo nell'arte, che è intuizione fatta espressione, atto vitale che si legaall'esistenza dell'uomo, e per ciò acquista serietà e necessità, eappunto umanità. Forse per questo egli affisò il suo sguardo a due fulgide stelle: Platone e Leopardi, e seppe svelare il dramma dell'antico, grandissimo artista nell'animo, costretto dal rigore della sua logica a rigettare da sé quella poesia che era tutto il suo amore; e del moderno che, nel confronto d'un bene reale umano a lui negato, giungeva a svilire i valori ideali e ciò che pure costituiva la sua grandezza e la sua sola felicità; e Leopardi ritrasse (1947) nella singolarità del suo pessimismo il cui rimedio non è, come per gli stoici antichi nell'annientamento dei desiderii, ma nell'affermazione della utilità e necessità sostanziale delle illusioni, nella aspirazione alla vita, alla vera vita, nel faustismo, se mai, più che nella sconsolata saggezza classica. Non meno vero è il ritratto che egli ha tracciato del Machiavelli nella introduzione a pagine

scelte e commentate (1929). Qui il suo stile è secco e asciutto, ma acuto: tratti storici ambientali esatti, linee precise, profilo a punta secca di un grande uomo che i tristi tempi, e la non meno triste sorte, avevano piegato a negare i valori morali, ad assumere un atteggiamento di assurdo contrasto nell'atto non di negare la legge morale, ma di porla in una lontananza che la rende inapplicabile al mondo e alla realtà, immaginazione e non verità effettuale. Contuttociò, moralista l'Arangio-Ruiz non era; e brillantemente lo dimostra nel suo discorso *Arte e moralità* (1942), la cui essenza è nell'affermazione che arte pensosa, seria, è arte morale sempre, quanto meno moralizza, e che la personalità dell'artista è morale, non per costume esteriore imposto, ma per interiore volontà, disciplina e tenacia. Poteva uno spirito cosí pensoso non sentire il bisogno di accostarsi alla personalità del Manzoni? Fu questo anzi uno dei suoi primi interessi, fu l'Arangio-Ruiz il primo che anche del Manzoni seppe ritrarre con molta penetrazione l'intima natura; né cessò mai in tutto il corso della sua vita dal tentarne punti particolari, morali e artistici, in brevi note, o i più alti e complessi aspetti in estesi corsi di lezioni sulla poetica e sulle idee filosofiche di lui. L'opera del grande lombardo era stata anzi in questi ultimi anni una delle sue occupazioni predilette, che misero capo alla edizione delle Liriche e Tragedie (1949), in cui si ammira il chiosatore breve e sicuro, mentre sorprende una nuova inattesa cura per la precisione dei testi, e la puntuale informazione intorno a problemi di erudizione e di storia. Era dialettico formidabile, e polemista spesso signorilmente ironico quando dalla speculazione passava al dibattito e alla critica militante. Certe sue note in *Leonardo*, nella *Nuova Antologia*, o in *Letterature Moderne*, talune lettere scarlatte inserite nel settimanale *Il mondo*, o nelle recensioni e spunti apparsi nel *Giornale d'Italia* e nella *Fiera Letteraria*, lo collocano fra i più eleganti e caustici articolisti. Ironico per argutezza d'intelligenza, scettico non mai, ché la sua natura era molto affettiva e aperta alle più nobili comprensioni, alle reazioni più generose, quando si trattasse di sostenere o d'incoraggiare un onesto sforzo morale. Aveva percorso tutti i gradi dell'insegnamento, s'era acquistato autorevoli simpatie nel mondo dell'alta cultura e nelle sfere politiche stesse. Dopo un fecondo periodo nel quale ebbe parte attiva nella direzione della Scuola Normale Superiore di Pisa, era salito alla cattedra di filosofia nella Facoltà di Magistero di Firenze. E la morte lo colse quivi sessantacinquenne l'8 novembre del 1952 (era nato in Napoli il 19 febbraio 1887) nel pieno vigore dell'intelletto, ma stanco nel cuore che così intensamente aveva palpitato per quanto di più sacro e di più alto v'ha negli affetti umani.

FAUSTO GHISALBERTI.

GIOVANNI FERRETTI

Nato a Torino nel 1885, Giovanni Ferretti compì gli studi universitari a Roma, dove nel 1906 si laureò in lettere e cinque anni dopo in filosofia. Nel 1905 — insegnava allora nel Liceo italiano di Costantinopoli — conseguì la libera docenza in letteratura italiana. Poco appresso, scoppiata la guerra, si arruolò volontario. E fu una svolta decisiva: perché, addetto per l'organizzazione delle scuole delle terre redente al Segretariato generale per gli affari civili del Comando Supremo, rimase anche dopo finita la guerra nell'amministrazione scolastica, dove raggiunse successivamente il grado di provveditore agli studi, d'ispettore generale delle scuole medie, di direttore generale dell'istruzione primaria e infine di direttore generale degli scambi culturali con l'estero. Solo negli ultimi anni della sua vita — conchiusasi in Roma il 27 dicembre 1952 — lasciò per divergenze di vedute col suo Ministro l'amministrazione scolastica e fu nominato consigliere della Corte dei conti.

Carriera questa certamente brillante, se badiamo al punto di partenza e a quello d'arrivo; ma turbata nel suo svolgimento da non poche traversie. Fiero e insofferente d'indebite ingerenze, il Ferretti venne, fin dalla sua nomina a provveditore (1921), in odio ai fascisti. Non ebbe più requie e fu sbalzato di sede in sede, finché nel 1933, rimosso dal posto e retrocesso di grado, fu mandato a prestar servizio presso una biblioteca di Firenze. Per fortuna, fu poco dopo chiamato come professore incaricato all'Università di Losanna (1934-39); ma solo dopo caduto il fascismo fu reintegrato nel grado e destinato a posti di sempre maggiore responsabilità.

Non ostante le accennate vicissitudini, e i gravi doveri degli uffici coperti, il Ferretti rimase tenacemente fedele agli studi e svolse un'attività, meritoria non solo per la sua ampiezza, nel campo dei problemi scolastici, della storia del Risorgimento, della storia e critica letteraria. Dopo il soggiorno in Svizzera si occupò insistentemente anche dei rapporti culturali italo-svizzeri e tenne la vicepresidenza dell'Associazione creata in Roma per lo studio e il promovimento di quei rapporti.

Come storico della letteratura ebbe cari soprattutto Dante e il Leopardi. A Dante dedicò il volume *I due tempi della composizione della Divina Commedia*, Bari, Laterza, 1935, nel quale sostenne « con acutezza e grande ampiezza » la tesi indicata nel titolo, che si fonda sul noto racconto riferito dal Boccaccio, ma non pare accettabile ai più. E nel 1950 pubblicò dal Le Monnier una raccolta di *Saggi danteschi*, parte già editi e parte nuovi.

Tra le ricerche dedicate al Leopardi primeggia la *Vita*, fondamentale per la copia dei documenti, stampata a Bologna nel 1940, e merita particolare menzione anche l'Appendice, con 47 lettere ine-

dite e con note, aggiunta dal Ferretti all'edizione Moroncini dell'Epistolario. Dei *Canti* curò l'« edizioncina » Zanichelli (il diminutivo è suo), e l'edizione commentata per i Classici dell'Utet, nei quali uscì anche un volume delle *Prose*, con prefazione e note.

Altro autore da lui prediletto fu il Giordani, di cui curò per gli « Scrittori » Laterza una ricca scelta di *Lettere* e tracciò la vita fino al 1840 (*V. G. sino al* 1840, Roma 1952).

Sugli scritti minori e minimi non è il caso di fermarsi e citeremo solo quelli che videro la luce in questo *Giornale*:

Francesco Redi e il padre Paolo Segnani (**55**, 99);
Intorno al verso minturniano (**61**, 47);
Aneddoti leopardiani (**67**, 115);
Leopardi e la Crusca (**71**, 49);
Aneddoto montiano (**76**, 00);
Lettere a Giacomo Leopardi tra le carte Targioni (**108**, 271);
Una lettera di Giuseppe Giusti (**111**, 162);
Un corrispondente di Vincenzo Monti (**119**, 143); e le recensioni **111**, 310; **112**, 292 e 294.

La morte colse il Ferretti mentre, ritornato al De Sanctis, di cui già s'era occupato altre volte, veniva preparando per la Casa Einaudi l'edizione dell'Epistolario, che si afferma « in gran parte compiuta » e ci auguriamo possa vedere presto la luce, anche per onorare la memoria di Lui, che a prepararla s'era messo con la cura sagace e la passione che metteva in ogni sua cosa.

G. V.

Pubblicazioni ricevute:

Paolo Guicciardini. — *Le traduzioni francesi della storia guicciardiniana.* — Firenze, Leo S. Olschki, Editore, 1950.
— *Le traduzioni inglesi della storia guicciardiniana.* — Firenze, Leo S. Olschki editore, 1951.

Francesco Guicciardini. — *Ricordi.* Edizione critica a cura di Raffaele Spongano. « Autori classici e documenti di lingua pubblicati dall'Accademia della Crusca ». — Firenze, G. C. Sansone, 1951.

Andrea Gustarelli. — *Dizionario dantesco* per lo studio della « Divina Commedia ». — Milano, edit. Malfasi, 1946.

Lauri Huovinen. — *Das Bild vom Menschen im politischen Denken Niccolò Machiavellis.* « Sarfa. Ser. B. Nide. Tom. 74. 2 ». — Helsinki, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, 1951.

Kurt Kluge. — *Lebendiger Brunnen.* Eine Briefauswahl. — Stuttgart, Engelhornverlag Adolf Spemann, 1952.

Paolo Lamma. — *Ricerche sulla storia e la cultura del VI secolo.* — Brescia, Scuola Tip. Opera Pavoniana, 1950.

La situazione economica italiana 1951. Relazione generale presentata al Parlamento dal Ministro del Tesoro on. Giuseppe Pella il 31 marzo 1952. — Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1952.

Ulrich Leo. — *Torquato Tasso.* Studien zur Vorgeschichte des Secentismo. — Bern, A. Franke A. G. Verlag, 1951.

Francesco Maggini. — *I primi volgarizzamenti dei classici latini.* « Quad. di letteratura e d'arte » raccolti da G. De Robertis. — Firenze, ed. Le Monnier, 1952.

Bruno Maier. — *Profilo della critica su Italo Svevo* (1892-1951). Università degli Studi di Trieste. « Centro di Studi per la storia del Risorgimento ». N. 5. — Trieste, Università, 1951.

Alessandro Manzoni. — *I Promessi Sposi* commentati da Attilio Momigliano. « Biblioteca Scolastica di Classici Italiani » fondata da Giosue Carducci. — Firenze, Casa editrice G. C. Sansoni, 1951.

Guido Martellotti. — *Le due redazioni delle « Genealogie » del Boccaccio.* « Note e discussioni erudite a cura di Augusto Campana ». N. 1. — Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.

Michael Marulli. — *Carmina* edidit A. Perosa. — Zürich, Thesaurus Mundi, 1951 (Casa editrice Görlich, Milano).

Filiberto Mazzoleni. — *La poesia di Guido Gozzano.* « Collana di Cultura e d'Arte ». — Milano, ed. Gastaldi, 1950.

Meisterwerke des Landschafts-Stahltichs. Herausgegeben und eingeleitet von A. Spemann. « Sammlung Adolf Spemann ». — Stuttgart, Engelhornverlag Adolf Spemann, 1952.

Montano R. — *Manzoni o del lieto fine.* « Criterion ». Collana di saggi. — Conte editore, Napoli, 1951.

Raffaello Morghen. — *Medioevo cristiano.* « Biblioteca di Cultura Moderna », N. 491. — Bari, ed. Laterza, 1951.

Pietro Pancrazi. — *Un amoroso incontro della fine Ottocento.* Lettere e ricordi di G. Carducci e A. Vivanti. — Firenze, F. Le Monnier, 1951.

A. Passerin d'Entrèves. — *Dante as a political thinker.* — Oxford, at The Clarendon Press, 1952.

Carlo Pellegrini. — *La contessa d'Albany e il salotto del Lungarno.* « Collana di saggi diretta da G. Macchia », n. VIII. — Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951.

Giovanni Pioli. — *Fausto Socino.* Vita, opere, fortuna. Contributo alla storia del liberalismo religioso moderno. — Parma, U. Guanda ed., 1952.

Luigi Pirandello. — *Saggi,* a cura di Manlio Lo Vecchio Musti. — Milano, Mondadori editore, 1952.

Antonio Piromalli. — *Fogazzaro e la critica.* Collana critica, N. 53. — Firenze, La Nuova Italia, 1951.

Pirri Pietro. — *Gli Annali gregoriani di Gian Pietro Maffei.* Roma, 1948. Extractum de: « Archivum Historicum Societatis Jesu ».

Poemetti del duecento, a cura di Giuseppe Petronio. Classici Italiani. Collezione diretta da F. Neri. N. 8. — Torino, U.T.E.T., 1951.

Raya G. — *Il romanzo. Storia dei generi letterari italiani.* — Milano, Vallardi, 1950.

Luigi Russo. — *I narratori* (1850-1950). Nuova edizione integrata e ampliata. — Milano, ed. G. Principato, 1951.

— *Personaggi dei Promessi Sposi.* Nuova edizione. Biblioteca di Cultura Moderna n. 494. — Bari, G. Laterza e Figli, editori, 1952.

Ruzzante. — *La Pastorale.* Introduzione, testo, commento e glossari di Emilio Lovarini. « Biblioteca di Studi Superiori ». Filologia Italiana e Romanza. Vol. XIV. — Firenze, La Nuova Italia, 1951.

Emilio Santini. — *Filippo.* Tragedia di Vittorio Alfieri. « Letture per saggi, 3 ». — Lucca, ed. « Lucentia », 1950.

— *Storia della critica manzoniana.* « Problemi letterari, 3 ». — Lucca, Casa editrice « Lucentia », 1951.

S. Eugenie Scalia. — *Luigi Capuana and his times.* Paterno Library Collection of Italian Studies. Published by the Casa Italiana of Columbia University. Vol. IV. — New York, S. F. Vanni, 1952.

Renata Schira. — *Dossi.* Saggio critico. « Collana di Cultura e d'Arte ». — Milano, ed. M. Gastaldi, 1949.

Shakespeare. — *Gedanken sind frei.* Ein Brevier der Lebensweisheit. « Sammlung Adolf Spemann ». — Stuttgart, Engelhornverlag Adolf Spemann, 1952.

Telemaco Signorini. — *Caricaturisti e caricaturati al caffè Michelangiolo.* Con 48 caricature del tempo a cura di Baccio M. Bacci. — Firenze, F. Le Monnier, 1952.

Torquato Tasso. — *Aminta.* Favola boschereccia in cinque atti, un prologo e un epilogo. Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg. Texte d'étude. N. 13. 1952. — Association des Publications de la Faculté des Lettres, Université de Strasbourg.

Caio Svetonio Tranquillo. — *Le vite dei dodici Cesari*, a cura di Guido Vitali. Voll. I-II. « Prosatori di Roma ». — Bologna, Casa editrice Nicola Zanichelli, 1951.

Aurora Trigiani. — *Il teatro raciniano e i melodrammi di Pietro Metastasio.* (Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Torino). — Torino 1951.

Dora Burich Valenti. — *La « Pandora » di Goethe.* Letture di pensiero e d'arte. — Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.

Claudio Varese. — *Cultura letteraria contemporanea.* — Pisa, Ediz. Nistri-Lischi, 1951.

— *Saggio sul Metastasio.* (Collana « Studi di lettere, storia e filosofia », pubblicati dalla Scuola Normale Super. di Pisa, n. XXVII). — Firenze, La « Nuova Italia » ed., 1950.

Livia Veneziani Svevo. — *Vita di mio marito*, con inediti di Italo Svevo. (Stesura di Lina Galli). — Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1951.

C. Verdiani. — *Aspetti del verbo polacco nel linguaggio letterario.* (Studi e testi slavi). — Firenze, La « Nuova Italia » ed., 1951.

Von W. A. Vetterli. — *Geschichte der italienischen Literatur des 19. Jahrhunderts.* — Bern, A. Franke A. G. Verlag, 1950. (Libreria Editrice Domsch e C., Firenze).

Virgilio. — *Eneide.* Traduzione, introduzione e note di Guido Perale. Edizione antologica. — Palermo, G. Priulla ed., 1949.

Mario Vitti. — *Libertà Uguaglianza Fratellanza nell'Era Atomica.* — Mario Vitti, Berchidda (Sassari).

Karl Vossler. — *Die Dichtungsformen der Romanen.* Herausgegeben von Andrea Bauer. — Stuttgart, K. F. Koehler, Verlag, 1951.

Baccio Ziliotto. — *Raffaele Zovenzoni. La vita, i carmi.* — Comune di Trieste. Celebrazioni degli Istriani illustri (N. 3), 1950.

Leslie J. Walker. — *The discourses of Niccolò Machiavelli.* Vol. I-II. (« Rare masterpieces of Philosophy and Science »). — London, Rontledge e Kegan Paul, 1950.

Ruth House Webber. — *Formulistic Diction in the Spanish Ballad.* University of California publications in Modern Philology. Vol. 34, N. 2, pp. 175-278. — Berkeley and Los Angeles University of California Press, 1951.

Giovanna Wyss Morigi. — *Contributo allo studio del dialogo all'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento.* — Monza, Scuola Tipografica Artigianelli (s. a., ma 1951).

Mario Fubini, *Direttore responsabile.*

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1953) (25514)

CASA EDITRICE G. B. PETRINI
Via Pietro Micca, 22 - TORINO

NOVITÀ

M. FUBINI - E. BONORA

ANTOLOGIA DELLA CRITICA LETTERARIA

Volume I - *Dalle origini alla fine del Trecento* . . . L. 1400
Volume II - *Dall'Umanesimo alla fine del Seicento.* . L. 1600
Volume III - (*In preparazione*).

Dalla Prefazione:

L'opera che si inizia con questo volume e che speriamo di compiere fra non molto con altri due, vuole venire incontro a un'esigenza sentita nella scuola, essendo ormai esaurite e non più in commercio le antologie della critica composte in passato, a cominciare dalla più antica, l'ottima e meritamente fortunata di Luigi Morandi, e non rispecchiando esse più, come è ovvio, compiutamente lo stato degli studi nel nostro tempo. « Antologia della critica » l'abbiamo intitolata, e non, come altre opere consimili pur pregevoli, « esempi di analisi estetica »: non crediamo agli « esempi », nè come esempi intendiamo presentare, nonchè le pagine nostre più modeste, le non poche eccellenti raccolte in questo libro, bensì come saggi di indagine e come stimolo al pensiero; e d'altra parte non abbiamo limitato la nostra scelta alle autentiche o alle sedicenti analisi estetiche, ma, pur non tralasciando, s'intende, di accogliere pagine di commento puntuale a testi poetici, ci siamo proposti di offrire, mercè saggi di diverso carattere e composti con intenti e metodi diversi, un'illustrazione delle opere di poesia e di letteratura nei loro molteplici aspetti. Non per questo riteniamo di aver dato prova di un indifferente eclettismo, vizioso per sè stesso e dannoso ai giovani lettori, i quali da pagine troppo disparate ben scarso frutto trarrebbero, rimanendo disorientati da tanta varietà di metodi e di propositi: e compiuta questa prima parte della nostra fatica ci sembra, ma forse c'inganniamo, che l'opera, nonostante il numero notevole degli autori accolti e la diversità degli ingegni e degli argomenti trattati, abbia una sua unità e attesti la coerenza di un lavoro che intorno alla nostra letteratura si è svolto nello spazio di un secolo. S'intende che al centro di questo lavoro noi riteniamo sia l'opera di Francesco De Sanctis e di Benedetto Croce, che ci ha offerto, checchè sia stato detto e si dica, i criteri più validi per l'interpretazione della poesia e che non è sostanzialmente in contrasto nè con gli studi di coloro che si proclamarono seguaci del « metodo storico », nè con gli sviluppi più recenti della critica: appunto per questa persuasione abbiamo potuto raccogliere intorno alle pagine dei due nostri maggiori critici tante altre di autori che possono sembrare, e sono forse anche, da essi lontani per procedimento d'indagine e per stile.

EDONISMO LINGUISTICO NEL CINQUECENTO

Vecchia consuetudine tutt'altro che riprovevole, ed anzi ancora pronta a rendere buoni servizi a chi non vi si adagi troppo mollemente, è quella di valutare la prosa del Cinquecento sistemandola nel quadro planimetrico della questione della lingua. Consuetudine che tiene giustamente conto di quanto fosse potente la preoccupazione linguistica in chiunque durante quel secolo avesse presa o si fosse proposto di prendere in mano la penna. Tanto meglio poi se la partecipazione di questo elemento indispensabile offra il destro, invece di tenersi alle definizioni ormai invalse, di rinnovare il quadro, variare le distanze e gli aggruppamenti. Perché se vi fu questione in cui argomenti ed obiezioni siano stati ripetuti oltre la sazietà in prò e contro le varie tesi, fu quella della lingua; e gli storici seguirono le linee tracciate da chi vi fu involto. Ma poiché le personalità dei contendenti erano tutt'altro che uniformi, e ragionamenti identici sgorgavano da sensibilità ed ideali profondamente diversi, sí che l'applicazione delle teorie veniva operata con molto maggiore libertà che gli scrittori stessi non credessero, sarebbe opportuno, senza nulla togliere all'attenzione che si deve alla « questione », di risalire, dalle varie affermazioni, a quel motivo estetico o sentimentale meno facilmente catalogabile che ne fu all'origine; cosa che cercheremo di fare, almeno nei riguardi del particolare problema che ci siamo proposti di esaminare.

La nascita della « questione » era, diremmo, inevitabile (1). Già, il Cinquecento fece vere orge di teoria, non

(1) Sulla « questione della lingua » si veda soprattutto: Th. Labande-Jeanroy, *La question de la langue en Italie*, Strasbourg-Paris 1925; B. Migliorini, *La questione della lingua*, in *Probl. ed*

solo per la letteratura, ma per tutte le arti. Terminato il periodo sperimentale e polivalente dell'Umanesimo, s'impose un bisogno di disciplina e di certezza; si cercarono autorità a cui sottostare, e furono, col principio dell'imitazione (1), Aristotele o Vitruvio, Petrarca e Boccaccio o Michelangelo. E come il Vasari è giustamente ritenuto il teorico del manierismo figurativo, il Bembo e il Salviati iniziano e dominano il sorgere di una moda letteraria che è, in modo assai simile, manieristica. Ma in letteratura s'aggiungeva, alle direttive di un gusto estetico, la necessità di consolidare le posizioni di un'affermazione nazionale del toscano per cui in quegli anni erano stati sparati gli ultimi colpi vittoriosi. Ben naturale che, cercando di mettere ordine nelle idee dopo la feconda anarchia quattrocentesca, e trovandosi sotto gli occhi una lingua vicina ad essere convogliata negli argini dell'uniformità e della coerenza nei principali centri culturali, i letterati abbiano sentito il desiderio — e s'aggiungeva quell'aspirazione teoretica già ricordata — di rendersi conto del fatto e di facilitarne la conclusione (travaglio a cui tutti parteciparono, qualunque fosse la loro tendenza).

Ma proprio perché alla famosa questione vennero ad aggrovigliarsi due motivi di ambito e finalità solo in parte coincidenti: quello transeunte e precipuamente fi-

---

orient. critici di lingua e di lett. ital., dir. da A. Momigliano, vol. III, Milano 1949, pp. 1-75, con bibliografia precedente. Vanno poi tenuti presenti C. Trabalza, *Storia della grammatica italiana*, Milano 1908, e, per i rapporti con la letteratura, L. Luzzatto, *Pro e contro Firenze, Saggio storico sulla polemica della lingua*, Verona-Padova 1893; F. Foffano, *L'estetica della prosa volgare nel Cinquecento*, Pavia 1900; Id., *Prose filologiche: La Questione della lingua*, Firenze 1908; R. Spongano, *La prosa letteraria del Quattrocento*, in L. B. Alberti, *I primi tre libri della Famiglia*, ed. Pellegrini-Spongano, Firenze 1946, p. vii-xxxii; Id., *La prosa di Galileo*, Messina-Firenze 1949.

(1) Vedi J. E. Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento*, trad. A. Fusco, Bari 1905, pp. 121-131; C. Trabalza, *La critica letteraria*, Milano s. a., *passim*; G. Santangelo, *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*, Firenze 1950.

lologico della lingua, e quello estetico ed assoluto del gusto (coincidenti se si risale, lungo i rivi della scelta linguistica e dell'espressione, alla loro sorgente comune; non piú coincidenti se si pone mente alle differenze del materiale dimostrativo), finí per avere la prevalenza, nell'osservazione e nella comprensione dell'epoca, quello della lingua, che offriva piú numerosi appigli a indagini e confronti. Noi cercheremo di tenere nel giusto conto — perciò in in posizione preminente — il secondo, ma senza dimenticarci del primo.

Del resto, se dai vari panorami che della prosa del Cinquecento ci sono offerti passiamo a quello del piú illustre dei nostri critici, ci avvediamo con piacere che egli riuscí meglio di ogni altro a mantenere il contatto con questi due vettori, mostrando di avere saputo trarre buon frutto dagli insegnamenti del Puoti; e questo senza rinunciare alle migliori possibilità del proprio genio: nei capitoli sul Cinquecento (1) infatti allo schema schiettamente desanctisiano che, segnalando con condanna piú o meno viva il culto del bello, incarna nel Machiavelli le sole forze vitali e feconde, fa da contrappunto, in chiave puristica, l'opposizione di una corrente latineggiante e boccaccevole di ambito non toscano ad una toscana piú fresca nelle sue espressioni. Uno schema dunque che, senza tradire l'impostazione etica, tien conto delle esigenze di una storia di gusto e di lingua.

La nostra ricerca può partire benissimo da queste pagine del De Sanctis, che oltre ad essere di gran lunga le piú belle ed acute sull'argomento, ed a mostrare quell'abilità d'impostazione ora notata, offrono il destro a lumeggiare certi punti in cui forse il critico (e, salvo casi particolari, quelli che vennero dopo di lui) rimase troppo influenzato da considerazioni tutte esteriori di linguaggio.

Tolte le connotazioni dispregiative, la letteratura del Cinquecento può essere anche ora considerata in funzione

(1) F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Napoli 1870, vol. II, pp. 5-182.

del culto della forma. E il De Sanctis vide anche molto bene che la comicità, che nelle commedie e nelle novelle e nelle rime burlesche del Cinquecento dilaga fino alle soglie della smorfia, non è che il lato negativo dello stesso culto formale. Ne derivò che a Firenze, ancora ben salda nel ruolo di prima donna del palcoscenico letterario, e capitale dello spirito comico, il « sapore del dialetto » servì a rendere stuzzicanti le numerose portate del festino giocoso. Scoperto nel culto della forma un'Erma sulla cui seconda faccia sta la comicità, e notato negli autori comici fiorentini un gusto tutto particolare del linguaggio popolare, resta da fare solo piú un piccolo passo (ed è strano che non l'abbia fatto il De Sanctis) per scorgere che anche l'impiego del materiale linguistico popolare, ben lungi dall'essere un soffio di buona aria paesana, è per lo piú un secondo aspetto di quel gusto edonistico che ispirava le clausole boccaccesche o lo stile riposato del Castiglione. Riesce proficua, in appoggio di questa affermazione, una meditazione delle pagine dedicate dal De Sanctis all'Aretino (pp. 175-177) dove il contrasto tra le forme ritenute, a nostro parere troppo ingenuamente, naturali (« E n'esce uno scrivere, che è linguaggio parlato anche oggi comunemente in Italia dalle classi colte. Abolisce il periodo, spezza le giunture, dissolve le perifrasi, disfà ripieni ed ellissi, rompe ogni artificio di quel meccanismo, che dicevasi forma letteraria, s'accosta al parlar naturale ») e quelle artificiose, e persin barocche (« ammassa aggettivi con uno sfoggio di pompa oratoria, che rivela il ciarlatano... Questo dicevasi stile fiorito, e l'Aretino te ne regala, quando non ha di meglio... È un periodo alla boccaccevole, stiracchiato ne' concetti e nella forma ») si rivela, se si riconducono le une e le altre alla loro stessa origine edonistica, inesistente.

Donde venga questo gusto del popolare, come si sia atteggiato nei vari scrittori, in che rapporto sia con le forme piú eleganti apparentemente tanto diverse, è cosa che vedremo, in parte, piú oltre. Per ora ci preme di sottolineare la comune origine edonistica di queste due ten-

denze, a cui andrà invece opposta, dopo breve analisi, quella degli scrittori stilisticamente piú « castigati », che questa castigatezza, come spesso accade, non derivano da semplicità naturale, bensí da decisione cosciente.

I teorici della lingua nel Cinquecento rivestivano con la formula dell'« imitazione » un'aspirazione monumentale che s'imponeva, in quegli anni, ad architetti e pittori, scultori e letterati. La pienezza della cultura umanistica doveva produrre forme non caduche, realizzazioni assolute. In fondo la discussione sulle fonti letterarie o no della lingua s'aggirava intorno ad un ideale che, in imperfette formulazioni, ognuno sentiva imperioso: quello di una lingua letteraria, di una *grammatica*, come si sarebbe detto nel medioevo. Il concetto di imitazione, un po' ingannando chi se ne serviva, racchiudeva in realtà dentro di sé i risultati di una maturazione linguistica e letteraria che aveva digesto sí la lezione degli autori del « buon secolo », ma adattandola alla conformazione nuova del mondo culturale; e mentre il passato veniva visto, appunto, nell'angolo di rifrazione dell'imitazione, all'avvenire ci si proponeva di lasciare un prodotto perfetto, immagine coerente di una civiltà:

non debbono gli scrittori por cura di piacere alle genti solamente, che sono in vita... ma a quelle ancora, e per aventura molto piú, che sono a vivere dopo loro: conciò sia cosa che *ciascuno la eternità alle sue fatiche piú ama*, che un brieve tempo. (P. Bembo, *Prose*, I, 31) (1);

cotale era la lingua di quel fiorito secolo, e la cotale, fuor solamente in poche cose, che le moderne orecchie piú non vogliono udire, imitar dee quanto può, chi *ha cura di scrivere all'età che verranno*. (L. Salviati, *Avvertimenti*, Libro II, cap. V) (2);

questo per ultimo aggiungiamo, che ne' libri, *i quali si dedicano a la eternità*, convenevol cosa sarà, che si usino cure, et osservanze

(1) P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, intr. e note di C. Dionisotti-Casalone, Torino 1931.

(2) L. Salviati, *Degli Avvertimenti della lingua sopra il Decamerone*, voll. 2, Napoli 1712 (1ª ed. Venezia 1584).

maggiori in notare le differenze, e gli accidenti de la voce. (G. Bartoli, *Elementi*, p. 50) (1).

In questo scorcio extratemporale, metafisico della lingua e dello stile (a cui si contrappone in modo evidente lo storicismo machiavellico anche nelle sue teorie linguistiche), acquista pieno significato una delle principali dispute che vennero a confluire nella « questione »: quella sul vantaggio o meno di esser fiorentini nel maneggiare la lingua letteraria. Ché certo, assegnata in certo qual modo allo strumento linguistico una sussistenza iperuranica, piú facile sarebbe riuscito l'attingervi a chi vi fosse accinto spoglio del proprio abito linguistico naturale.

Abbiamo detto che la formula dell'imitazione è estremamente ingannevole (e lo è anche fuori del campo linguistico: si pensi al « petrarchismo »). Basta sfogliare le *Prose* del Bembo, per trovare ad ogni pagina forme e costruzioni del Boccaccio, o persino dell'universale maestro Petrarca, respinte perché antiche, o sostituite in omaggio all'uso; e persino versi petrarcheschi corretti perché ritenuti, non so quanto sinceramente, « incorrettamente scritti » nelle stampe (2). Se vogliamo perciò accennare a quella che fu la forma piú diffusa con cui ci si presentano le prose del '500 sotto l'influsso di quell'edonismo già accennato, cioè la forma boccaccevole, piuttosto che da un censimento delle derivazioni dobbiamo partire dai motivi di gusto che ora intensificarono le presenze, ora motivarono le assenze; i quali sono, comunque, ben diversi da quelli che mossero il Boccaccio.

---

(1) *Degli elementi del parlar toscano*, Trattato di G. Bartoli, in Fiorenza 1584.

(2) Al libro III, p. 155, delle *Prose*, si propone di correggere *Il dí sesto d'aprile in l'ora prima* con *Il dí sesto d'aprile all'ora prima*, e similmente un altro verso del *Canzoniere*, in ossequio alle stesse regole che il B. dice di trarre dal Petrarca. Il Dionisotti avverte nell'*Appendice* dell'ed. cit., p. 207, che la correzione fu mantenuta anche dopo che il B. venne in possesso dell'autografo petrarchesco che smentiva l'ipotesi dell'« incorrezione »; e par condividere i nostri dubbi sulla sincerità del B.

Il gusto della forma è, nel suo aspetto piú sottile ed esteso, un gusto d'orecchio. Il suono e il numero, che nella teoria bembesca sono tra gli ingredienti principali della bellezza (insieme con la variazione, che si applica pure, e specialmente, ad essi), riguardano appunto l'aspetto fonico e ritmico del linguaggio, e non piú in poesia che in prosa, tanto che agli esempi del Petrarca s'alternano nelle pagine delle *Prose* quelli del Boccaccio. Alla dottrina del suono (« è suono quel concento e quella armonia, che nelle prose dal componimento si genera delle voci; nel verso oltre acciò del componimento eziandio delle rime » II, 51) viene dedicato uno studio sulle qualità intrinseche delle varie lettere (« miglior suono rende la A, conciò sia cosa che ella piú di spirito manda fuori, perciò che con piú aperte labbra nel manda, e piú al cielo ne va esso spirito... Debole e leggiero e chinato, e tuttavia dolce spirito dopo questo, è richiesto alla I... » II, 52), che nel Bartoli giunge ad una percezione sensuale da far pensare a certe teorie del Simbolismo (1) (« possiamo ancora le voci de le fiere assomigliare ad alcuni colori, che hanno certe terre, e scorze di arbori, che non sono né rosse né gialle né bianche, né d'alcuno de gli altri colori puri e familiari al senso, ma è qualche similitudine confusa in loro ad essi; ma quelle del huomo sono quasi colori puri, e conosciuti: il Bianco, il Giallo, il Rosso, il Verde, l'Azzurro, il Nero », *Elementi*, p. 9). Preminente su tutti gli altri è il riguardo per il ritmo, in base al quale, con un esercizio di scomposizione e di ricomposizione, il Bembo ci dà una squisita analisi del discorso boccaccesco, concludendo che:

benché dire si possa che la disposizione delle voci ancora per altra cagione, che per quella degli accenti considerata, alquanto vaglia a generar la disparutezza che essere si vede nel cosí porgere e pronunciare esse voci, nondimeno è da sapere che, *a comperazione di quello degli accenti, ogni altro rispetto è poco*: conciò sia cosa che essi

(1) L'accostamento, per il Bembo, fu già fatto da F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano 1940, vol II, p. 118.

dànno il concento a tutte le voci, e l'armonia, *il che a dire è tanto, quanto sarebbe dare a' corpi lo spirito e l'anima* (II, 64).

Suoni e ritmi collaborano dunque a produrre quella piacevolezza ch'è, e non solo nel Bembo, lo scopo ultimo, la pietra di paragone del valore letterario. Piacevolezza che risponde ad un gusto schifiltoso ed ipersensibile, tendente a costruire, con le immagini e con le parole (per le quali « generalissima e universale regola è... le piú pure, le piú monde, le piú chiare sempre, le piú belle e piú grate voci scegliere e recare alle nostre composizioni, che si possa » I, 44), una visione di paradisiaca bellezza, dove voci e colori e gesti e pensieri senza urti e senza sproporzioni intreccino, carezzevoli e sterilizzati, la loro danza fuori della contingenza.

Tale il paesaggio degli *Asolani* (1). In cui certo gli elementi stilistici sono boccacceschi (i verbi in clausola finale, i gerundi posposti all'oggetto, gli avverbi e i complementi anteposti, gli iperbati ecc.), ma il ritmo ha una preminenza inconsueta: tutto il periodo, con le immagini stesse che deve rappresentare, segue con i suoi *piano* e i suoi *forte*, le sue pause e i suoi *crescendo*, un disegno melodico prestabilito e in definitiva stucchevole. Prendiamo un periodo qualsiasi, e non dei piú complessi:

E piace a quelli che per contrada non usata caminano, qualora essi, a parte venuti dove molte vie faccian capo, in qual piú tosto sia da mettersi non scorgendo, stanno in sul pié dubitosi e sospesi, incontrare chi loro la diritta insegni, sí che essi possano all'albergo senza errore, o forse prima che la notte gli sopragiunga, pervenire (p. 3).

La continua spezzatura, a caleidoscopio, delle proposizioni, e l'inserzione di incidentali riempitive per necessità melodiche, è l'aspetto consueto della prosa degli

(1) P. Bembo, *Gli Asolani e le Rime*, intr. e note di C. Dionisotti-Casalone, Torino 1932. Sull'arte degli *Asolani* si veda M. Tamburini, *La gioventú di Monsign. P. Bembo e il suo dialogo « Gli Asolani »*, Trieste 1914; G. Toffanin, *Il Cinquecento*, Milano 1941², pp. 93-98; e soprattutto l'Introd. del Dionisotti all'ed. cit.

Asolani. Le stesse incatenature espositive, che nella piú antica prosa avevano funzioni inizialmente logiche, son messe qui sullo stesso piano degli iperbati e delle inversioni, sicché il periodo in verità si chiude in sé stesso come una chiocciola, avvolgendo tra le sue morbidezze argentee i componenti grammaticali:

Il che quanto esser debba lor caro, né io ora dirò et essi meglio potranno negli altri loro piú maturi anni giudicare (p. 5);

alle quali udire ciascuno chetissimo e attentissimo era stato (p. 8).

A un ritmo di tutt'altra natura mira il Castiglione, un ritmo che non è la musica delle parole, ma la membratura e la proporzione delle frasi (1). Siamo lontani dall'imitazione boccaccesca e da qualunque forma di purismo; ma le rispondenze con lo spirito dell'epoca non sono minori che nel Bembo. La corrente a cui si collega il Castiglione scrittore può essere assunta, come abbiamo cercato di fare per quella bembesca, a significante di un gusto letterario ch'è poi, in senso piú vasto, il gusto stesso di cui il *Cortegiano* è un magnifico manuale. Mentre il Bembo e i suoi seguaci sorseggiano i succhi nettarei distillati dagli scrittori trecenteschi, la corrente cortigiana, piú spregiudicata anche nell'accoglimento del materiale lessicale e morfologico, mostra, nel piú aperto contatto con la vita, di voler puntare soprattutto su quei procedimenti di stile che scandiscono il discorso al passo di un'eloquenza classicamente misurata che non è solo dell'udito ma anche del pensiero. Risultati dunque meno tirannici i precedenti letterari, trecenteschi o no, se di fonti si volesse parlare, queste andrebbero cercate tra i classici; ma ci sembra piú opportuno riferirci ad una classicità che permeava tutto il gusto cinquecentesco. Ci è dato di cogliere questa eloquenza cortigiana in forma embrionale nella schematizzazione operata nel '500 delle antiche for-

(1) Di questa parte dello stile del C. non tratta V. Cian, *La lingua di Baldassarre Castiglione*, Firenze 1942.

mule epistolari (o *tratti*): B. Tomitano (1) per esempio dopo aver sottolineato che i *tratti* « vengono a formarsi dallo intelletto, piú che dalla lingua, anchora che ne lo esplicarnegli piú ad un modo che ad un altro venga a darglinisi maggiore o minor vaghezza », e piú avanti che « la loro vaghezza piú con l'acutezza dell'animo, che con parole si misura, e sente », sciorina una serie di frasi-tipo adatte alle varie situazioni di una società di corte (quando ci sia da parlare con « persona gentile, la quale tuttavia sta in attendere ansiosa alcun meritato premio »; o con « alcuno ingordo, le cui voglie l'offendano talhor »; o con persona a cui si vuole « palesare con affettuosa dimostratione l'amore » ecc.), tutte costruite su un tono di sostenutezza stilistica in cui si scoprono, ridotti a vuote forme, gli stessi procedimenti di distribuzione delle frasi che nel *Cortegiano* attuano con dignitosa eleganza il pensiero e gli ideali estetici del Castiglione.

Se ora cerchiamo di trovare nella prosa del *Cortegiano* la formula ritmica che costruisce alla nostra mente la stessa immagine di riposata maestà che egli coglieva nella sua aristocrazia di corte, trasfigurandola, veniamo subito attratti dal sapiente equilibrio del periodo, in cui proposizioni e gruppi di proposizioni, bilanciandosi tra di loro, costruiscono una snella architettura di composizioni binarie. Il peso fonico, invece di costituirsi un centro al quale scivolino o dal quale risalgano piú lentamente le parti del periodo, si distribuisce nelle varie proposizioni in equilibrio statico. E il discorso procede calmo e sostenuto come in questa frase:

Noi in questi libri non seguiremo un certo ordine o regula di precetti distinti, che 'l piú delle volte nell'insegnare qualsivoglia cosa

(1) B. Tomitano, *Ragionamenti della lingua toscana*, Venezia 1545, pp. 330 e segg. Si noti che usando l'aggettivo *cortigiano* per questo stile non vogliamo istituire un'identità con la *lingua cortigiana* come è stata definita, su elementi morfologici e lessicali, dal Castelvetro, dal Rajna, dal Neri. Può esservi *lingua cortigiana* su sintassi boccaccesca, o *stile cortigiano* su elementi tradizionali; però l'identità è frequente, com'è facile immaginare.

usar si sòle; ma, alla foggia di molti antichi, rinovando una grata memoria, recitaremo alcuni ragionamenti, i quali già passarono tra omini singularissimi a tale proposito; e benché io non v'intervenissi presenzialmente, per ritrovarmi, allor che furon detti, in Inghilterra, avendogli poco apresso il mio ritorno intesi da persona che fedelmente me gli narrò, sforzerommi a punto, per quanto la memoria mi comporterà, ricordarli, acciò che noto vi sia quello che abbiano giudicato e creduto di questa materia omini degni di somma laude, ed al cui giudizio in ogni cosa prestar si potea indubitata fede (*Cortegiano*, p. 14) (1).

Essa è formata di due parti giustapposte (*Noi in questi libri...*; *e benché io...*), ognuna delle quali risulta, a parte le aggiunte incidentali, tessuta su uno schema limpidamente bilanciato nei suoi due membri (*non seguiremo... ma... recitaremo*; *benché io non v'intervenissi... sforzerommi...*); in definitiva un organismo a composizione binaria risultante a sua volta dall'unione di due composizioni binarie. Dai piú ai meno notevoli ponderalmente, gli elementi di questo genere sono le molecole della materia sintattica del Castiglione; c'è, è evidente, una naturalizzazione della formula nel territorio del pensiero. La cui tela infatti è sostenuta da un reticolo di contrapposizioni:

non già perché ci paia che voi siate cosí bon Cortegiano, che sappiate quel che si gli convenga, *ma* perché, dicendo ogni cosa al contrario, come speramo che farete, il gioco sarà piú bello (p. 36);

non per odio ch'io porti alle donne, come estimano queste signore, *ma* per mia salute (p. 33);

non solamente si laudano e contentano dei grati aspetti, care parole, e sembianti suavi delle lor donne, *ma* tutti i mali condiscono di dolcezza (p. 33);

abbia da natura *non solamente* lo ingegno, e bella forma di persona e di volto, *ma* una certa grazia, e come si dice, un sangue, che... (p. 41);

e di comparazioni:

sí come il voler formar vocabuli novi o mantenere gli antichi in dispetto della consuetudine, dir si po temeraria presunzione: *cosí* il voler contra la forza della medesima consuetudine distruggere

(1) B. Castiglione, *Il Cortegiano*, ed. V. Cian, Firenze 1929³.

e quasi sepelir vivi quelli che durano già molti seculi... oltra che sia difficile, par quasi una impietà (p. 7);

sí come (secondo quella opinione) è la Idea della perfetta Repubblica, e del perfetto Re, e del perfetto Oratore, *cosí* è ancora quella del perfetto Cortegiano (p. 9);

come era visso, *cosí* gloriosamente morí (p. 17);

come dello stato, *cosí* parve che di tutte le virtú paterne fusse erede (p. 17);

se a me stesso non paresse *maggior* biasimo l'esser da voi reputato poco amorevole, *che* da tutti gli altri poco prudente (p. 13);

non *minor* colpa si dee estimar la vostra avermi imposto carico alle mie forze diseguale, *che* a me averlo accettato (p. 13).

***

Di fronte ai risultati di questa idealizzazione della lingua, operata in ispecial modo, e già se ne sono viste le ragioni, da scrittori non toscani, la reazione dei toscani fu abbastanza varia: v'era chi si rallegrava nel vedere il proprio dialetto assunto, con poche modificazioni, a lingua, e chi si tediava della continua tensione d'artificio imposta alla prosa. E certo il « sapore del dialetto », il senso della lingua con tutte le sue possibilità espressive (od anche solo nomenclative, ché non era facile la distinzione) li richiamava inevitabilmente ad un modo piú agile e soprattutto vivo di prosa; s'aggiunga il fastidio nel vedere forme della lingua ormai smesse farcire, perché di ascendenza letteraria, le scritture dei non toscani e dei toscani arcaizzanti:

e' si vede che ella (la lingua toscana) piace molto, ed è oggi molto attesa e desiderata; e questo gli avviene solamente per la bellezza e bontà sua naturale; la qual cosa non conoscendo i forestieri, bene spesso col volerla troppo ripulire la guastano: onde avvien proprio a lei come a una donna bella, che, credendosi far piú bella con il lisciarsi, piú si guasta.

G. — Oh, come può avvenire questo?

A. — Dirottelo. Mentre che e' cercano, per farla piú ornata, di fare le clausule simili a quelle della latina, e' vengono a guastare quella sua facilità e ordine naturale nel quale consiste la bellezza di quella; e, oltre a questo, piglieranno alcune parole usate qualche

volta dal Boccaccio o dal Petrarca, benché di rado, le quali quanto manco le trovano usate da essi, tanto paiono lor piú belle; come sarebbono *guari, altresí, sovente, adagiare, soverchio* e simili: e perché e' non hanno per natura né il vero significato né il vero suono nell'orecchio, le pongon quasi in ogni luogo, e bene spesso fuor di proposito, e cosí le vengono a torre la sua bellezza naturale (G. B. Gelli, *Capricci*, Rag. V, p. 216) (1);

noi scriveremo a modo nostro e favelleremo, e voi con le regole e con i vostri termini vi goderete la vostra pronunzia e le scritture dottissime (A. F. Doni, *I Marmi*, I, p. 131).

E si comprenderà allora meglio la reazione bizzosa e disordinata dell'Aretino, flagello, oltre che dei principi, dei « pisciaquindi e cacaquinci »:

... si è trovato un favellar nuovo, e la sua figlia ne è la maestra.

N. — Come, favellar nuovo, e chi lo insegna?

A. — La sua Madrema dico, la quale si fa beffe di ogni uno che non favella a la usanza: dice che si ha da dire *balcone* e non *finestra*, *porta* e non *uscio*, *tosto* e non *vaccio*, *viso* e non *faccia*, *cuore* e non *core*, *miete* e non *mete*, *percuote* e non *picchia*, *ciancia* e non *burla*... E intendo che quei de la scuola vogliono che il K si metta dietro al libro, e non dinanzi, che sarà una signoria.

N. — Per chi lo vuole. Io per me lo vo' porre dove mi fu insegnato da la potta che mi cacò. E vo' dir *treccolare* e non *berlingare*, e *sciabordo* non *insensato*, non per altro, che per dirsi nel mio paese... ... non attaccando *covelle*.

A. — Dí *nulla*, se vuoi favellare a la moderna (*Ragionamenti*, I, 83) (2).

Ma la piú interessante è forse la posizione del Varchi, perché ci mostra la forza interiore di una lingua viva — coincidente, si sa, col fervore espressivo dell'individuo stesso — che si fa strada tra gli argini della decantazione letteraria; ma soprattutto perché l'*Ercolano*, tutto pieno di forme « parlate », mostra di queste un gusto cosí vivo da dare a volte l'impressione che l'autore dimentichi, nel suo entusiasmo, la sua fondamentale moderazione teorica, cosí saggia, benché tutt'altro che arcigna, di

(1) G. B. Gelli, *Opere*, a cura di I. Sanesi, Torino 1952.

(2) P. Aretino, *I Ragionamenti*, Milano 1919 (cfr. con l'ed. cit. a p. 162 n. 5).

fronte all'uso (« buon uso » e non « uso ») (1). Si pensi al confronto tra *Morgante* e *Furioso*, dove si notano tra i punti a favore del primo la presenza di « sentenze non del tutto indegne, e molti proverbi, e riboboli fiorentini assai propri, e non affatto spiacevoli » (p. 86) (2); ma si pensi, soprattutto, alla meravigliata e gioiosa constatazione della ricchezza linguistica posseduta dai popolani:

queste cose, le quali in su i libri scritte non si ritrovano, non saperrei io per me donde poterlemi cavare. — V. — Non d'altronde, se non da coloro i quali l'hanno in uso nel lor parlare, quasi di natura. — C. E chi sono costoro? — V. — Il Senato e 'l Popolo fiorentino. — C. — Dunque in Firenze oggi s'intendono le cose che voi avete dette? — V. — E si favellano, che è piú là, non dico da' fattori de' barbieri, e de' calzolai, ma da' ciabattini, e da' ferravecchi; che non pensaste ch'io o me le fossi succiate dalle dita, o le vi volessi vendere per qualche grande e nascoso tesoro; e non è sí tristo artigiano dentro a quelle mura che voi vedete (e il medesimo dico de' foresi e de' contadini) il quale non sappia di questi motti e riboboli per lo senno a mente le centinaia, e ogni giorno, anzi a ciascuna ora, e bene spesso non accorgendosene, non ne dica qualcuno (p. 188);

C. — E da chi s'hanno a imparare cosí minute e sottili differenze, e nondimeno necessarie? — V. — Da' legnaiuoli, se non volete da' setaiuoli o lanaiuoli di Firenze (p. 289) (3).

---

(1) Vedi G. Manacorda, *Benedetto Varchi, l'uomo, il poeta, il critico*, Pisa 1903 (« Ann. Scuola Norm. », vol. XVII); Th. Labande-Jeanroy, *op. cit.*, pp. 169-198; B. Migliorini, *op. cit.*, pp. 37-38.

(2) B. Varchi, *L'Ercolano*, Padova 1744, voll. 2.

(3) E A. Caro, di rincalzo: « è di piú momento e di piú vantaggio che non pensate, l'aver avuto Mona Sandra per balia, maestro Pippo per pedante, la loggia per scuola, Fiesole per villa, aver girato piú volte il coro di santa Reparata, seduto molte sere sotto il tetto de' Pisani, praticato molto tempo, per Dio, fino in Gualfonda, per sapere la natura d'essa » (*Apologia*, ed. U. A. Amico, Firenze 1864, p. 153). Il Davanzati (*Le Opere* di B. Davanzati, per cura di E. Bindi, Firenze 1852-53, voll. 2) giunge a cercare espressioni popolaresche nel Petrarca (vol. I, p. lxxv), tutto preso dalla sua passione per la lingua fiorentina, « ricca di partiti, voci e modi spiritosi d'abbreviare, che quasi tragetti di strade o scorci di pittura, esprimono accennando » (p. lxxvii), e traduce Tacito « senza tagliare i nerbi alla lingua, che sono le proprietà, come a me pare che noi facciamo scrivendo non in lingua nostra propria e viva, ma in quella italiana

Il senso della lingua parlata (« le lingue consistono... nell'uso di chi le favella » p. 289; « le lingue s'hanno a imparare a favellare dal volgo, cioè dall'uso di coloro che le parlano » p. 347) è qui, come già abbiamo accennato, tutto intriso di un bisogno di ampia disponibilità lessicale (« la bontà delle lingue consiste nell'abbondanza delle parole e de' modi del favellare, cioè dell'orazioni » p. 374) (1).

Nel Cinquecento si assiste anche ad altri fenomeni di esplosione linguistica popolare: il dialetto, dal Folengo al Ruzzante all'Alione, reclama i suoi diritti di fronte alla lingua letteraria (2). Ma in Toscana, ove il dialetto già era stato assunto a base dell'idioma letterario, l'eruzione dialettale, incrociando i canali della polemica sulla lingua, raggiunge l'incandescenza. Si trovano di fronte due espressioni di uno stesso dialetto, l'una minacciata (o pareva) di cristallizzazione, l'altra ancora fluida e ribollente.

Le manchevolezze, per i toscani, di una lingua appresa ed impiegata come se fosse una lingua morta, .vennero fuori in un modo piú evidente in quei testi, commedie e novelle, piú legati al dialogo, allo scontro di caratteri. Ecco il Machiavelli segnalarle con chiarezza:

Dico ancora come *si scrivano molte cose che, senza scrivere i motti e i termini proprii patrii, non sono belle.* Di questa sorte sono le com-

---

che non si favella, ma s'impara come le lingue morte » (p. LXXIV). Ricordiamo ancora il divertente episodio narrato dal Doni (A. F. DONI, *I Marmi*, a cura di E. Chiorboli, Bari 1928, voll. 2), del poeta forestiero che dopo aver raccolto motti toscani va dall'oste a farseli spiegare (I, 160), E rimandiamo, per un'analoga reazione in poesia, al fondamentale *Petrarchismo e Antipetrarchismo* di A. GRAF, in *Attraverso il Cinquecento*, Torino 1888, pp. 3-86, ed a K. VOSSLER, *Pietro Aretino's künstlerisches Bekenntnis*, in *Neue Heidelberger Jahrbücher*, X, 1900, pp. 38-65.

(1) Già vivo nel Magnifico: v. *Prose filologiche* cit., p. 2.

(2) Anzi, si può parlare correttamente di letteratura dialettale solo una volta affermatosi il toscano come lingua nazionale, ciò che avvenne proprio in questi anni: v. M. SANSONE, *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali*, in *Probl. e Orient. critici di lingua e di lett. ital.*, a cura di A. Momigliano, vol. IV, Milano 1948, pp. 261-327, a pp. 278 segg.

medie; perché, ancora che il fine d'una commedia sia proporre uno specchio d'una vita privata, nondimeno il suo modo del farlo è con certa urbanità e termini che muovino riso, acciò che gli uomini, correndo a quella delettazione, gustino poi l'esemplo utile che vi è sotto. E perciò le persone con chi difficilmente possano essere persone gravi, la trattano... Ma perchè le cose sono trattate ridiculamente, conviene usare termini e motti che faccino questi effetti; *i quali termini, se non son proprii e patrii, dove sieno soli, interi e noti, non muovono né posson muovere. Donde nasce che uno che non sia toscano non farà mai questa parte bene, perché, se vorrà dire i motti della patria sua, farà una veste rattoppata, facendo una composizione mezza toscana e mezza forestiera*; e qui si conoscerebbe che lingua egli avessi imparata, s'ella fussi comune o propria. Ma se non gli vorrà usare, non sappiendo quelli di Toscana, farà una cosa manca e che non arà la perfezione sua. E a provare questo, io voglio che tu legga una commedia fatta da uno degli Ariosti di Ferrara; e vedrai una gentil composizione e uno stilo ornato e ordinato; vedrai un nodo bene accomodato e meglio sciolto; ma *la vedrai priva di quei sali che ricerca una commedia tale*, non per altra cagione che per la detta, perché i motti ferraresi non gli piacevano e i fiorentini non sapeva, talmente che gli lasciò stare [*Dialogo* (*Opere*, I, 725)] (1);

seguito anni dopo, e quasi con le stesse parole, dal Martelli:

Leggiansi le costoro opere, et vedrassi che per mostrare di molto quella intendere, essi hanno dato saggio d'essere confusissimi o mal risoluti. Vedansi etiandio alcune comedie di costoro nelle quali come hanno ad esprimersi gli comici affetti, et gli festivi detti, coretori argutamente delli comuni errori, eglino non usano cotali affetti né cotali detti quali alla Toscana lingua si confanno, ma delli loro ivi seminano, et fanno diversità tale, che recitati non fanno l'uficio a lloro destinato, di ammonire movendo a piacevole riso gli ascoltanti. *Di questo non è cagione altra cosa, che l'essere poveri dello nervo istesso della nostra lingua, et il non sapere quella per questo difetto, né potere in ogni maniera a sua voglia maneggiare. Sí come avverrà a ciascuno delli nostri comici, gli quali dalla natural richeza d'essa aiutati, havranno per molto facile lo esprimersi in quelle cose, che a costoro per la detta povertà seranno impossibili* (*Risposta*, f. 3 *v*) (2),

---

(1) N. Machiavelli, *Opere*, a cura di A. Panella, Milano-Roma 1938, voll. 2. L. Russo, *Commedie fiorentine del '500*, Firenze 1939, pp. 111-114, ha buone osservazioni su questa attribuzione del privilegio della comicità alla lingua piú che agli artisti.

(2) *Risposta alla Epistola del Trissino delle lettere nuovamente aggionte alla lingua volgar fiorentina* (Firenze 1524).

e dal Varchi, che considererà i non fiorentini capaci di raggiungere la perfezione nelle maniere nobili, e non nelle altre (*Ercolano*, p. 354).

La necessità, per commedia e novella, di un linguaggio piú rilevato e disinvolto aveva un appiglio teorico in sede stilistica: il canone dell'adeguazione dello stile alla materia dalle poetiche classiche a quelle medievali era disceso sino ai teorici del '500. Era anzi luogo comune, ma anche qui con tali differenze di applicazione da farne nascere comportamenti affatto contrastanti. Sicché, mentre il Bembo, dopo aver avvertito (sulle orme della *Rhet. ad Her.* IV, 8) che « da scegliere ... sono le voci, se di materia grande si ragiona, gravi, alte sonanti, apparenti, luminose; se di bassa e volgare, lievi, piane, dimesse, popolari, chete; se di mezzana tra queste due, medesimamente con voci mezzane e temperate », conclude con la frase già citata (« generalissima e universale regola » ecc., v. p. 152) (1), e alle stesse restrizioni si attiene il Salviati (I, 126), in Toscana il linguaggio dei *capitoli* delle novelle delle commedie si abbandona al gusto del parlar popolare.

Gusto, abbiamo detto, ed è un punto su cui ci pare il caso di insistere. Esisteva in Toscana tutta una tradizione di forme popolaresche in cui la curiosità ai modi linguistici, sveglia e in molti casi preminente, era chiaramente programmatica: dalla tenzone Dante-Forese ai burleschi al Sacchetti all'autore del *Pataffio* al Burchiello al Pulci (2)

(1) Cfr. L. Castelvetro, *Giunte al primo libro delle Prose del Bembo* (nell'ed. di Milano 1810), n. 13, p. 251; G. B. Giraldi Cintio, *Dei romanzi delle commedie e delle tragedie*, Milano 1864, vol. II, p. 98. E si veda questa interpretazione del « popolare » boccaccesco, peraltro assai acuta: « come che egli alcuna volta, massimamente nelle novelle, secondo le proposte materie, persone di volgo a ragionare traponendo, s'ingegnasse di farle parlare con le voci con le quali il volgo parlava, nondimeno egli si vede che in tutto 'l corpo delle composizioni sue esso è cosí di belle figure, di vaghi modi e dal popolo non usati ripieno, che maraviglia non è se egli ancora vive, e lunghissimi secoli viverà » (Bembo, *Prose*, I, 31).

(2) Per cui G. Getto, *Studio sul « Morgante »*, Como 1944, pp. 124, giunge a parlare di un'« avventura della lingua ».

al Berni a Michelangelo il giovane (1). Gli elenchi di parole popolari del Varchi son raccolti con lo stesso spirito con cui il Sacchetti metteva insieme la frottola della *lingua nova* (2); la ghiottoneria lessicale-espressiva dell'Aretino corrisponde a quella del *Pataffio*. I teorici della lingua letteraria, perdonate al Boccaccio quelle scappatelle in tal senso da cui non era stato immune (3), ben piú severi si mostravano verso il Sacchetti, che in questo campo, e per le particolari forme che esamineremo, va considerato come un precursore (4):

diede immantenente la volgar lingua nelle novelle del Sacchetti gran segni della sua perdita: perciocché la costui prosa nel comune corpo delle parole, assai piú ritrae al moderno, che non fa quella delle Giornate, e allo 'ncontro v'ha maggior numero di certi vocaboli molto vecchi ecc. (L. Salviati, *Avvertimenti*, I, 113).

Ma intanto il gusto, con la scappatoia del « genere », era in pieno rigoglio. Ora, a noi pare che la reazione toscana alle forme piú agghindate, accentuando quel gusto linguistico saldamente stabilitosi nel passato, abbia trasferito in esso quello stesso epicureismo della parola che gli altri sviluppavano nei riguardi del linguaggio letterario; che perciò le prose di un Aretino (5) o di un

(1) Cfr. D. Guerri, *La corrente popolare nel Rinascimento*, Firenze 1931.

(2) Vedi F. Ageno, *Riboboli trecenteschi*, in *Studi di filologia italiana*, X, 1952, pp. 413-454.

(3) Per una definizione piú precisa v. C. Segre, *Tendenze stilistiche nella sintassi del « Trecentonovelle »*, in *Archivio Glottologico*, XXXVII, 1952, pp. 1-41, a p. 27; e cfr. p. 161, n. 1.

(4) C. Segre, *art. cit.*; cfr. F. Ageno, *art. cit.*

(5) Gli studi, per altri versi importanti, di K. Vossler, *art. cit.*; B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1933, pp. 251-263; T. Parodi, *Poesia e letteratura*, Bari 1916, pp. 137-164; G. Petrocchi, *P. A. tra Rinascimento e Controriforma*, Milano 1948, esaminano in vario modo il fiorire del brio su una fondamentale discontinuità e ghiribizzosità, fedeli all'idea di una naturalezza, o automatismo, o realismo iniziali. A. Piccone Stella, nella prefazione ai *Piacevoli e capricciosi ragionamenti*, Milano 1944², scorge l'ispirazione edonistica dell'A. ma non la riferisce a tutto il suo linguaggio; L. Fon-

Doni (1) o di un Firenzuola (per quest'ultimo preciseremo meglio in seguito), debbano essere considerate su uno stesso piano di elaborazione formale che quella di un Bembo (2). Si pensi al mimetismo stilistico di un Doni, pronto a fare il verso al Boccaccio come agli scrittori cortigiani come alla plebe, e s'avrà un'idea del « divertimento » con cui si poteva maneggiar la lingua; con distacco perciò, e sempre come creazione d'arte — o d'artificio. Ci sarà chi a questa maniera si getterà con foga disordinata e violenta, come l'Aretino, e chi la attuerà, con precisi intenti, con squisitezza e finezza impareggiabili, come il Firenzuola; ma si tratta sempre d'una maniera, e d'arte.

Ora, se ci si attiene ad una definizione troppo comprensiva o generica, sarà difficile delimitare con chiarezza la corrente nelle forme e nei modi particolari che assunse nel '500. Non è sufficiente la definizione di « popolare » o « tendenzialmente dialettale »; occorre indicare un criterio di gusto che raggruppi scrittori e scritti nella varietà delle espressioni. Il termine, o i termini dialettali non sono decisivi: li usò a volte lo stesso Boccaccio, li usavano, per singole necessità di adeguazione tonale, i boccacceschi; ma vi sono certe inflessioni del discorso

---

TANA, *Indole e lingua di P. A.*, in *Lingua Nostra*, VIII, 1947, pp. 19-23, sostiene la serietà dell'A. Per dimostrare e spiegare l'artificio della sintassi dell'A. era necessario accostarlo sistematicamente ad altri scrittori pseudo-popolareschi, come abbiamo cercato di fare.

(1) Per il Doni la critica aveva intravisto il giusto: da A. MOMIGLIANO, *La maschera del D.*, in *Studi di poesia*, Bari 1938, p. 71, che scopre un fondo moralistico (negato da B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Bari 1945, vol. I, pp. 260-263) sotto una « retorica popolaresca » di « falsa prosa viva », a F. CHIAPPELLI, *Sull'espressività della lingua nei « Marmi » del D.*, in *Lingua Nostra*, VII, 1946, pp. 33-38, che parla di « compiacimento » nell'uso del parlato e di « effetti cromatici » ottenuti mediante proverbi e modi di dire: cfr. G. G. FERRERO, nell'Intr. agli *Scritti scelti* di P. Aretino e A. F. Doni, Torino 1951.

(2) Non per niente i piú decisi antipetrarchisti pagarono al pari degli altri il loro tributo alla poesia petrarcheggiante.

che venivano usate dagli scrittori della corrente qui esaminata in tale modo e con tale sistematicità da risultare evidentemente sentite come opposizione alla melodia continuata o alla sostenutezza eloquente degli autori di timbro letterario. Ecco dunque un'altra armonia di parole per questi raffinati del linguaggio; che serve alla nostra caratterizzazione, ed a confermarne la validità.

Il nuovo ritmo è il ritmo del parlato, con le sue interruzioni, le sue esclamazioni, le sue deprecazioni, le sue ellissi, le sue citazioni evocative. Ma, si noti, è un ritmo voluto, un concentrato giocoso o caricaturale di certe inflessioni che nel dialogo vengon fuori a tratti, quando chi parla è spiritoso e amante del colore; se si legge una commedia del Machiavelli (non certo sospetto di debolezze puristiche) insieme con una dell'Aretino, si scorge subito la differenza. Nel Machiavelli la naturalezza è un fatto di tono o di singoli elementi (parole, locuzioni), non di sintassi; e se vi son pagine con una concitazione e un andamento di tipo dialettale, esse hanno posizione e scopi ben determinati — sono, per lo piú, i discorsi dei servi, o del babbeo Nicia (1):

E se non che la madre le disse il padre del porro, la non entrava in quel letto. Che le venga la contina! Io vorrei ben vedere le donne schizzinose, ma non tanto; ché ci ha tolta la testa, cervello di gatta! Poi chi dicessi: — Impiccata sia la piú savia donna di Firenze! — la direbbe: — Che t'ho io fatto? — Io so che la Pasquina enterrà in Arezzo, e inanzi che io mi parta da giuco, io potrò dire come monna Ghinga: — Di veduta, con queste mane. — Io sto pur bene! Chi mi conoscerebbe? Io paio maggiore, piú giovane, piú scarzo; e non sarebbe donna che mi togliessi danari di letto. Ma dove troverrò io costoro? (*Mandragola*, IV, VIII).

La frase è, in genere, sintatticamente legata, anche se ad un registro, e felicissimo, di parlato. Invece la valanga verbale, collo slittare irresistibile, e l'accavallarsi, dei

(1) Vedi L. Russo, *Commedie fiorentine* cit., pp. 35-39. Invece la tendenza, viva nella prosa machiavellica, al dialogo, evidente per es. nel *Dialogo della lingua* (v. L. Russo, *op. cit.*, pp. 101-106), è priva di compiacimenti idiomatici.

frammenti sintattici, tra grida e pause affannate, di un Aretino, rappresenta, nelle sue commedie, la normalità:

Tu torni la sera a casa stanco, fastidito, e pieno di quelli pensieri che ha chi ci vive, et eccoti la moglie incontra: — Parti ora questa di tornare a casa? O da le taverne, o da le zambracche si viene, ben lo so bene. A questo modo si tratta la buona moglie, come sono io? A fare a far sia. — E tu che ti credi consolare con la cena, entri in collera, e sofferto un pezzo, se le rispondi ella ti si ficca su gli occhi con le grida, e: — Tu non mi meriti, tu non sei degno di me! — e simili altre loro dicerie ritrose; di modo che, fuggita la voglia del mangiare, ti colchi nel letto, et ella dopo mille ribrontoli ti entra a lato con uno: — Sia squartato chi mi ti diede. Ad un conte, ad un cavaliere potea maritarmi —, et entrata a squinternare la sua geonologia, diresti ella è nata del sangue di Gonzaga, cotanta puzza mena (*Il Marescalco*, II, V) (1).

Tutti i procedimenti espressivi del parlar popolare vengono moltiplicati e gonfiati in un clangore carnevalesco, dalle forme diminutive (« poveretto, poveraccio, poverino, sai tu ciò che si sia il tor moglie? », *ivi*, I, VI) ai nomi composti con imperativo (« a questo sorbibrodo, a questo pappafava, et a questo trangugialasagne », *ivi*, II, 1; « il mio padrone che a crepacuore, a crepafegato, a crepapolmone toglie istasera moglie », *ivi*, III, I), con quella stessa brama di novità che poteva, in campo diverso ma con spirito non molto differente, ispirare la creazione di concettini o di metafore strampalate.

Di questo apporto del parlato le conseguenze sintattiche e ritmiche piú importanti consistono nell'infiltrazione di un tono di dialogo là dove dialogo non c'è: nella sostituzione, cioè, alla melodia della prosa d'arte, di un ritmo intessuto di pause e di gridi — di punti sospensivi e di punti esclamativi — ove la frase è concepita sempre come *detta*, se non ad altri a sé stessi. E cosí un discorso può contenere in sé frammenti d'altri discorsi (« Non si ode altro che: — Nanna qua — e — Nanna là — », *Ragion.* I, 1), che vengono talora persino impiegati come sostantivi, al pari delle onomatopee (« lo star mio in sul

(1) In *Teatro Italiano Antico*, vol. VI, Milano 1809, pp. 119-284.

non voglio », *ivi*, I, 65; « senza piú pensare al *che si dirà di me?* », *ivi*, I, 68; « con un *lievati suso e spicciati* », *ivi*, I, 83; « fino al *taf taf* de le bombarde », *ivi*, I, 71; « ecco il *tic toc tac* alla porta », *ivi*, I, 98) o come nomi propri scherzosi (« Messer *Non mi blasmate se voi piace* », *ivi*, II, 40). E il periodo accoglie con funzione di proposizioni, per via di colorite ellissi — né è strano che ellissi abbondino in una prosa del genere (« e io soda al macchione », *ivi*, I, 100; « e io a ridere », *ivi*, I, 117; « chi non ha cervello suo danno », *ivi*, I, 105) — esortazioni ed esclamazioni (« e lisciandomi la barba con la mano, *trista quella pietra* che mi toccasse il piede », *Maresc.* Prol.; « tanto farò e tanto dirò, che torrai questa moglie, che *buon per te* », *ivi*, I, VI; « ascoltami, di grazia, e poi *corpo tuo spirto tuo* », *ivi*, I, VI; « una robba che *Dio tel dica* », *Ragion.*, I, 35), o, adattandoli sintatticamente alle altre proposizioni, proverbi (« tienloti a mente fin che tu possa, *acciò che quale asino dà in parete, tal riceva* », *ivi*, I, 536); senza contare che spesso tutto il periodo è martellato nella concitazione degli imperativi, sia rivolti ad un fittizio interlocutore in una fittizia compresenza della situazione narrata con l'attuale (« ciò ella diceva, e ciò che ella faceva, tutto era pieno di dolcezza...: *dalle* in mano il liuto, pareva maestra del suono, *dalle* in mano il libro, simigliava una poetessa, *dalle* in mano la spada, aresti giurato che ella fosse una capitana, *vedila* ballare, una cervietta, *odila* cantare, una angeletta, *mirala* giocare, non ti potrei dire », *ivi*, I, 69), sia rivolti a sé stesso, in una specie di sdoppiamento di persona, da chi parla (« Io vi ho pure uditi, andate pur là che fate molto bene a trattare i padroni come trattate. *Va' impacciati* con tali, va'! » *Cortig.* I, VIII (1); « *Va' poi tu, e fatti beffe* dei sogni! Infine i sogni non sono, come la gente li tiene, meffe no », *Maresc.*, I, V).

Abbiamo determinato questo tipo di stile con esempi tratti da commedie o dialoghi, perché ne riuscisse piú

(1) In *Teatro Italiano Antico* cit., pp. 285-506.

chiara la tonalità, anche se, ed è anzi ciò che ci pare piú significativo, queste movenze dialogiche non richiedono l'incontro reale di due parlanti. E con questo abbiamo voluto indicare anche altro: l'attrazione esercitata su questo stile da determinati generi letterari, per cui commedie e novelle e capitoli ottenevano con minore strappo ideologico (v. p. 161) una privativa del linguaggio popolaresco (linguaggio comico al genere comico). Osservazione questa che precisa ma non attenua la novità della promozione a tipo stilistico delle intonazioni dialogiche, sia perché nell'impostazione di altri scrittori commedie e novelle si mantengono nella « dignità » di derivazione boccaccesca o in modi disinvolti ma con compostezza, sia perché lo stile « parlato » fece il suo ingresso anche in composizioni di ambizioni moraleggianti (Doni), spingendosi fino alle Dediche (penso a quella dei *Discorsi* del Firenzuola), per cui erano di prammatica decorose, anzi solenni movenze.

Una conferma della nostra concezione unitaria delle due opposte correnti stilistiche sotto la sigla dell'edonismo ci è offerta dal Firenzuola. Il gusto e la raffinatezza di linguaggio dello scrittore sono già stati ampiamente messi in luce (1); ma calcando le linee nei riguardi delle pagine piú preziose, ed interpretando invece episodicamente l'apporto del parlato. Ora, la prima risultanza di una ricognizione della sua opera col metro della concezione sopra ricordata, è la constatazione della stretta parentela linguistica delle sue commedie con le opere dell'Aretino;

---

(1) Vedi M. Rossi, *L'Asino d'oro di A. F.*, Città di Castello 1900-1901, fasc. 2; G. Fatini, *A. F. e la Borghesia Letterata del Rinascimento*, Cortona 1907; G. Toffanin, *op. cit.*, pp. 227-234 giunge a parlare di « decadentismo », seguito in sostanza, sebbene non per la parola, da F. Flora, *op. cit.*, pp. 305-312; e cfr. A. Scaglione, *L'« Asino d'oro » e il F.* in questo *Giornale*, **126**, 1949, pp. 225-249. Va notato che il Fatini già avvertí l'« intrinseco collegamento dell'indirizzo classico e paesano, con prevalenza di quest'ultimo nel materiale linguistico, il quale però per la natia eleganza dell'autore acquista una certa nobiltà che non pare piú quello » (p. 168).

che equivale — quando è cosí concorde il riconoscimento della cura stilistica del Firenzuola — ad un supplemento di argomenti per dimostrare le intonazioni dialogiche procedimento letterario e programmatico. Basterà accostare questi brani a quelli citati per l'Aretino:

O ringraziato sia la croce di Corsignano, che aveva il manico di peruggine: *eccolo* qua, *guata* l'andare! oh, *ve'* figura! oh che cera da castrar troie! *Sta* pur a vedere ch'i' crederò menare un medico, e io merrò un ferravecchio! Oh, gli è seco il vecchio per mia fe': *tanto meglio*, e' mi hanno tolto briga; *ti* so dire che si sono accozzati (*I Lucidi*, V, I) (1);

Non può far ch'i' non sia ancor a tempo a qualche parte; ch'egli è forza che v'abbi a 'ntervenire tanti abbracciamenti, tanti toccamenti di mani, tante lagrimuzze, tanti baci, tanti *buon pro ti facci*. E: « *come facesti tu*, e *com'andò*, e *perché m'ha' tu fatto tanto stentare*, e *dove lo trovasti? i' non t'are' ma' conosciuto, e' non par ch'i' lo creda* », e tanti altri ragionamenti, che a qualcun mi abbatterò io (*Trinuzia*, V, VIII).

Ma con questo resterebbe ancora la possibilità di una distinzione linguistica di generi. C'è invece qualche cosa di piú interessante e di piú vicino ad un intendimento estetico della produzione firenzuolesca. Le bizze, ben note, del Firenzuola, contro la disciplina stilistica petrarchesca o boccaccesca (2), possono infatti essere intese, invece che come affermazione di un abbandono della tradizione a favore dell'uso — che tali non riuscirono anche se lo scrittore forse lo credeva (troppo debole era la loro impostazione teorica, e non corrispondente alla pratica del Firenzuola) — come un segno di maggiore apertura a

(1) A. Firenzuola, *Le Opere*, ed. B. Bianchi, Firenze 1848, voll. 2.

(2) « Ecci un'altra cosa che non si dee stimare meno; e questo si è, che in cosa ch'io mai componessi, non ho costumato porre molta cura, come non ho fatto adesso, alle minute osservanze della lingua tosca: ma tuttavia sono ito cercando di imitar l'uso quotidiano, e non quel del Petrarca o del Boccaccio; e ricordevole della sentenzia di Favorino, sempre mi son valuto e ho usato quei vocaboli e quel modo del parlare che si permuta tutto il giorno, spendendo, come dice Orazio, quelle monete che corrono, e non i quattrini lisci, o i San Giovanni a sedere »; pref. ai *Discorsi* (*Opere* I, 244).

nuove forme. Eccone una prova nei *Ragionamenti*, dove una discussione sulla liceità di usare, in poesia, schemi non petrarcheschi, viene conclusa, positivamente, con una lode:

> Tanto mi par che il nostro Selvaggio sia da biasimare in questo, quanto mi parrebbon coloro i quali aggiugnessero un nuovo drappo o un nuovo panno alle molte sorti che si usano oggidí; i quali ancorché fossero di minor bellezza di quei primieri, per la loro novità piacerebbono pur per una volta in modo, che noi loderemmo coloro che ne fussero stati ritrovatori (*Opere*, I, 116).

Questo in linea generale. Ma il Firenzuola era artista, e da artista tracciò ellitticamente intorno ai due fuochi stilistici altrettanto vivi nel suo gusto la sua traiettoria letteraria. Bisogna sgomberare prima di tutto il terreno dal « boccaccismo » del Firenzuola, accettabile, dal punto di vista sintattico, solo nel suo significato piú generico di una sostenutezza e complessità del periodo che nel Cinquecento non era piú un disegno, ma un raggiungimento; ché per il resto elementi prettamente boccacceschi non sono troppo visibili nella prosa del Firenzuola, mentre l'eleganza del suo dettato piú si collega, nell'impostazione del periodo, nella distribuzione delle parole (« di sí generoso cuore, e di sí grande animo » *Prima veste*, I, 9; « quanto piú spesso sieno ferite dalle saette di Giove le sommità degli alti tempii e le cime delle annose querce, che i bassi tetti delle rustiche chiesicciuole, o le umil vermene de' teneri lentischi », *ivi*; « Ma a Dio non piaccia che io mi parta mai sanza la mia donna, sanza la mia padrona, sanza l'anima mia » *Ragion.*, I, 144) allo stile cortigiano e a quello della poesia.

Se ora si cerca di stabilire i rapporti tra le forme letterarie e quelle pseudo-popolari, si scopre che in proporzioni di distribuzione spaziale sta il segreto del movimento di stile, della vivezza mai esaurita nelle pagine del Firenzuola. Nei *Ragionamenti*, mentre l'ampia cornice — di contenuto, questo sí, boccaccesco — è cesellata con le frasi piú eleganti, e in una continua melodia, il linguaggio cambia immediatamente registro nelle novelle, tra il les-

sico plebeo e le spezzature del discorso (1); le due forme poi, nella *Prima Veste* e nei *Discorsi*, si mescolano segnando felicemente le differenze di tono e, diremmo, sotto il segno della grazia: che è attributo, oltre che delle piacevoli donne dei *Ragionamenti*, dello stile del Firenzuola. Nei *Discorsi* le visioni platoniche che nel primo libro si snodano in una concertazione di marca aristocratica, lasciano il passo nel secondo libro a un interesse piú diretto, a una piú attiva partecipazione dei personaggi alla ricerca, tra le presenti, delle belle forme femminili; ed a questo corrisponde l'introduzione nella vivacità del discorso di intonazioni piú « parlate »:

Ma *vedi* se questa Selvaggia vuol la baia affatto affatto de' casi miei! E pure ha 'l torto, ché io non la voglio già de' suoi; *ma pazienza!* (I, 285);

almeno io non sono cotesta vostra che avete durato due dí a farla, e non ha né braccia né mani: oh, *ell'è riuscita la vaga cosa!* almanco io l'ho, e *siin poi col ma e com'elle si vogliono!* (I, 303);

Or non sarà piú questa mia figura come quella di piazza; ma *vedi* a chi la me l'aveva agguagliata! che tu se' ben una di quelle spine appuntate che entran tra la carne e l'unghia; e se' verde, da còr piú materia: e *buon per me* che ho avuto buon ago da cavarmela! (I, 304).

La *Prima Veste*, nell'andamento un po' lento, nelle frasi solenni e fin lambiccate del racconto principale — che l'autore stesso segnala: « belle e ampollose parole » I, 10; « il bel discorso del suo fratello » I, 11; « con quella umiltà, con quelli gesti e con quelle parole, che al trono di tanto principe si conveniva » I, 11 ecc. — s'allarga, con i racconti, a luci di esclamazioni giocose (« certi uccelli, per darle la baia, come fanno i fanciulli quando e' veggono le maschere, gridando dicevano: — Or chi vide mai volar testuggine? Oh oh, la testuggine vola! Dalle la baia, ell'è la testuggine! — e cotali altre ciance » I, 51), a ire miste di stupore (« Io ti potrei giurare che non udii mai

(1) Anche per il contenuto le novelle del F. sono assai lontane da quelle del Boccaccio (v. FATINI, *op. cit.*, p. 79).

dire che i topi potessero rodere non che mangiare il ferro; ma *sta a vedere*, che colui che me lo vendé m'arà ingannato, e arammi dato di quel dolce » I, 65), ad attese e velocità fiabesche (« *Aspetta un dí, aspetta due*, la donna, che non vedeva tornare il figliuolo, cominciò a entrare in sospetto », I, 63; « Ed egli allora con una superbia che mai la maggiore, dicendo ch'era da piú di voi, e per mangiarsi lei e me e voi insieme, *detto fatto* se l'ebbe tranguggiata » I, 33).

Sarà ora chiaro perché in questi cenni alla cosiddetta reazione toscana non s'è parlato del Cellini (1). Il Cellini non appartiene alla corrente qui illustrata perché popolare non si finge, ma è e non vuol essere; la mancanza di distacco nel contemplare il dialetto gli impedisce per lo piú di prender possesso delle possibilità latenti in esso, mentre gli fa guardare alla lingua colta come ad un modello da imitare (si pensi alla proposta di correzione al Varchi), con uno sforzo di cui l'incertezza sintattica della *Vita* è segno evidente. Gli sparsi elementi popolareschi nella faticata, e spesso fallita, costruzione sintattica, ci indicano nel Cellini uno scrittore popolare *malgré lui*; di fronte ai colti, o persin raffinati, scrittori popolari di proposito. L'arte del Cellini va cercata in altri elementi di scrittura.

---

(1) Per il materiale popolare del C. vedi C. Hoppeler, *Appunti sulla lingua della « Vita » di B. C.*, Trento 1921, e, specialmente per la sintassi, a parte l'interpretazione romantica e la nomenclatura psicologica, K. Vossler, *B. C.'s Stil in seiner Vita*, in *Beiträge zur Romanischen Philologie*, Festgabe für G. Gröber, Halle 1899, pp. 414-451. Quanto allo stile, T. Parodi, *op. cit.*, pp 199-238, segnala la mescolanza di « studiosa posa e spontaneità viva », e tende a cercare l'unità del romanzo nell'individuo e non nella composizione; invece E. Carrara, *Manierismo letterario in B. C.*, in *Studj romanzi*, XIX, 1928, pp. 171-200, sostiene la presenza di chiari moduli narrativi. Sulla strada del Carrara, ma con piú salda impostazione estetica, B. Maier, *Umanità e stile di B. C. scrittore*, Milano 1952, insiste sulla letterarietà della *Vita*, forse però lasciando troppo in ombra gli elementi negativi, di lingua e di composizione.

***

Abbiamo esaminato sin qui in senso orizzontale la prosa d'arte del Cinquecento; avvertendo che intorno alla parola *arte* si possono raggruppare, orientati in una stessa direzione anche se in versi opposti, tanto gli scrittori boccacceschi e cortigiani, quanto quelli pseudo-popolareschi: uniti da una stessa tendenza a gustare quasi sensibilmente il prodotto letterario, sia pur contesto di materiali ben diversi. Ma sarà utile fare una piccola sortita da questa orizzontalità descrittiva, per vedere in senso verticale come questo episodio si inserisca nella storia del nostro linguaggio prosastico.

Il Cinquecento è secolo climaterico nella vita della lingua italiana; già abbiamo accennato (p. 149) all'apporto delle esperienze anteriori ed al modo in cui esse furon fatte fruttare; ma interessa ora metterlo a confronto con l'avvenire, per trarne un bilancio delle perdite e dei guadagni — e valutarne la validità. Gli elementi esterni che prima e poi ne influenzarono lo sviluppo li sappiamo: il pensiero scientifico (cioè, per il Cinquecento, storico) tende a capovolgere il rapporto forma-idea a favore del secondo elemento; la Controriforma incomincerà a coprire colla sua ombra lo spirito comico fino a farlo intisichire, a sostituire al bello il sublime, all'eleganza la solennità. Tra i due fatti si possono scorgere coincidenze di effetti, tendendo il primo ad eliminare le punte piú avanzate del culto edonistico, e sostituendo il secondo, alle nostalgie trecentesche o alle birichinerie dialettaleggianti, un fervore di conquiste lessicali spesso esotiche ad avvivare i pomposi edifici dell'eloquenza.

Ma la tendenza formale dell'italiano è una costante storicamente constatata, che il gusto del secolo non fece che esasperare; ed infatti, se anche resa piú austera e nutrita da un pensiero ormai sicuro, essa sarà ancor pronta ad affrontare baldanzosa i secoli fin quasi ai tempi nostri. Del resto, che la corrente popolare non l'abbia spezzata è un fatto; che non la potesse spezzare crediamo

risulti da quanto abbiamo detto; lo stile del Cellini d'altra parte risulta privo di forza dirompente per troppo scarsa coscienza dei mezzi espressivi. Vogliamo perciò terminare mostrando come abbia potuto avvenire, e svolgersi, l'incontro del pensiero con la forma; il pensiero da poco maturato e la forma elaborata negli esercizi, dunque non vani, dei letterati puri.

È perciò venuta l'ora di citare grossi nomi: Machiavelli, Guicciardini. Primo e maggiore il Machiavelli, per la novità e la concentrazione del pensiero, la potenza della forma. Ma per la funzione paradigmatica che qui dovrebbe assumere, il Machiavelli, letterato e studioso della lingua, polemicamente stretto al suo fiorentino (che ha dimostrato, irrefutabilmente, essere la base e la parte di gran lunga maggiore della nostra lingua letteraria), accettandone anche molti di quegli elementi fonetici e morfologici che esso tendeva a perdere, e avrebbe infatti perduto, nella sua diffusione nazionale (1); il Machiavelli inventore di nuove concezioni storiografiche, che drammaticamente afferma nella sua prosa sino a sfiorare una nuova liricità del pensiero (2), sarebbe forse meno adatto del Guicciardini, che nel suo atteggiamento di considerante pacatezza giunge ad un linguaggio meno coloritamente cosparso di elementi dialettali e latineggianti, tanto da attuare quel tipo di prosa aulica che era nel gusto del maturo Rinascimento (3), e soprattutto avvera in modo piú riposato quell'idealità scientifica che il Machiavelli esprimeva, nella febbre della scoperta, con la gran-

---

(1) Vedi F. Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Machiavelli*, Firenze 1952.

(2) Vedi L. Russo, *Machiavelli*, Bari 1949[3].

(3) E intanto guadagnando, nel campo delle polemiche linguistiche in cui non era disceso, l'accusa di eccessiva fiorentinità (Corsi), di eccessivo latineggiamento (Muzio), di scorrettezza (Varchi); evidentemente piú lungimirante egli nella sua prassi che gli altri nei loro offuscamenti teorici: v. M. Fubini, *Le quattro redazioni dei «Ricordi» del G.*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze 1947, pp. 138-207, a p. 172, n. 1.

dezza — e la solitudine — di una forza primigenia. Il Guicciardini ci porta dunque ad un momento meno eroico, ma piú avanzato, nel processo di fusione della prosa letteraria col pensiero storico, realizzandolo con piú piana aderenza agli schemi già collaudati, ma promossi a nuova serietà, resi quasi irriconoscibili, e mostrando come possano sicuramente prendere l'avvio le espressioni della prosa scientifica, che nel Seicento giungeranno al loro massimo sfoggio.

Non vogliamo qui esaminare compiutamente lo stile del Guicciardini, che pure si presenta alla ricerca interessante come pochi altri (1). Ci basta, dopo avere indicato come caratteristica stilistica della sua prosa un tipo di eloquenza senza compiacimenti:

> Perché, ridotta tutta in somma *pace e tranquillità*, coltivata *non meno* ne' luoghi *piú montuosi e piú sterili che nelle pianure e regioni* sue piú fertili, né sottoposta a altro imperio che de' suoi medesimi, *non solo* era abbondantissima *d'abitatori, di mercatanzie e di ricchezze, ma* illustrata sommamente *dalla* magnificenza di molti principi, *dallo* splendore di molte *nobilissime e bellissime* città, dalla sedia e maestà della religione ecc. (I, 1) (2),

passibile di essere estesa, da un lato fino ad una « relazione » di fatti — ma austeramente conglobata dalla meditazione

---

(1) Abbiamo scelto per il nostro esame la *Storia d'Italia* (su cui non serve, ai nostri fini, G. Getto, *Note sulla prosa della Storia d'Italia*, in *Aevum*, XV, 1941, pp. 191-223), che, come sostenne il De Sanctis, « se guardiamo alla potenza intellettuale è il lavoro piú importante che sia uscito da mente italiana », perché ci pare, con M. Fubini, *art. cit.*, che rappresenti la « conclusione dello sviluppo stilistico del Guicciardini ». In fondo E. Fueter, *G. als Historiker*, in *Hist. Zeitschrift*, 100, 1908, pp. 486-540, non aveva torto a lamentare che l'autorità del De Sanctis avesse fatto concentrare l'attenzione sui *Ricordi* a scapito della *Storia*, anche se va riconosciuto che il testo dei *Ricordi* costituiva un attacco ideale per penetrare nel mondo e nello stile del G. E le conclusioni del nostro esame vengono infatti a concordare con quelle del Fubini e di R. Spongano (F. G., *Ricordi*, ed. critica a cura di R. Spongano, Firenze 1951, Spoglio linguistico, pp. LXXIII-CXLI). Cfr. pure F. Flora, *op. cit.*, pp. 212-216.

(2) F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, a cura di C. Panigada, Bari 1929, voll. 5.

in un discorso, — dall'altro fino ad una concitazione di impronta retorica — ma senza cedere alle blandizie edonistiche —:

> Cominciorono a essere le cure e i negozi loro *non piú* la santità della vi' *non piú* l'augumento della religione, *non piú* il zelo e la carità verso il prossimo, *ma* esserciti, *ma* guerre contro a' cristiani, trattando *co'* pensieri e *con* le mani sanguinose i sacrifici, *ma* accumulazione di tesoro, *nuove* leggi, *nuove* arti, *nuove* insidie per raccorre da ogni parte danari (IV, XII),

di accennare come la sua sintesi storica abbia potuto liberamente snodarsi nei moduli che gli erano presentati dalla tradizione letteraria.

Si prendano in esame i ben noti attacchi relativi, antichi quanto la nostra prosa (1) e di cui rigurgita tutta la nostra letteratura boccaccevole (v. p. 153), che li svalutò sbiadendo la loro funzione od assoggettandoli a scopi ritmici: il Guicciardini ne restaura l'autonomia, mettendo in atto la loro natura di « chiavi » del periodo (« ...gli imperadori. *Dagli aiuti de' quali* Roma abbandonata »; « *Per la quale divisione* non furno privati gli imperadori... »; « *...il cui essempio seguitando* Ruggieri »; e persino « *Nella quale*, non grave, *o soggezione o dependenza...* » IV, XII); oppure si veda come la dissociabilità e reversibilità delle sequenze verbali, delizia alle cesellature armoniose dei raffinati, siano utilizzate per la sistemazione e la disciplina, in unità di visione, degli elementi espositivi (« *la quale opportunità*, benché per contraria ragione, *seguitando* gli Esarchi »; « *donò*, come diventate sue per ragione di guerra, *al pontefice* e alla Chiesa romana non solo Urbino, Fano, Agobbio e molte terre vicine a Roma, ma eziandio Ravenna » IV, XII; « *avevano*, senza fare mai esperienza della sua virtú, *dato* loro sempre la via » V, XIII); sinché le massime stesse, quelle che il Machiavelli dirizzava assiomaticamente tra le sue pagine come

---

(1) Vedi C. SEGRE, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani*, in *Atti Acc. Lincei*, Memorie, Cl. Scienze mor. stor. fil., s. VIII, vol. IV (1952), f. 2, p. 141.

punti di richiamo alla meditazione, vengono conglobate nel disegno del periodo e adattate ad esso (« Con le quali ragioni pretendendo sempre piú oltre (*come non mai si ferma la cupidità umana*) cominciorono i pontefici a privare di quegli regni alcuni de' re contumaci a' loro comandamenti » IV, XII; « benché non molto poi (*come degli uomini alcuni non hanno ardire di opporsi al principe, altri appetiscono di farselo benevolo*) gli annullorno da loro medesimi quasi tutti » XI, VIII).

Si perviene infine ad una coincidenza della consuetudine retorica col riposato svolgimento della materia, sí che quando il periodo ci si presenta campito e sostenuto da parallelismi e correlazioni come da nervature:

era riconosciuto universalmente da' cristiani per superiore di tutte le chiese e di tutta l'amministrazione spirituale il vescovo di Roma, come successore dello apostolo Piero, e *perché* quella città, per la sua antica degnità e grandezza, riteneva, come capo dell'altre, il nome e la maestà dello imperio, e *perché* da quella si era diffusa la fede cristiana nella maggiore parte della Europa, e *perché* Costantino, battezzato da Silvestro, tale autorità volentieri in lui e ne' suoi successori avea riconosciuta (IV, XII),

il parlare di figure retoriche è solo lecito quando si sciolga l'aggettivo dalle sin troppo numerose denunce depositate a suo carico; come dimostra abbondantemente il trovare, similmente ambientati e spesso intrecciati ad essi, i moduli dilemmatici o bivalenti di chiara eredità machiavellica: anch'essi inseriti nell'edificio periodico e ad esso adattati:

Alla grandezza de' quali succedette nuovo augumento, perché avendo i Normanni, de' quali il primo fu Guglielmo cognominato Ferrabracchio, usurpata allo imperio costantinopolitano la Puglia e la Calavria, Ruberto Guiscardo, uno di essi, *o* per fortificarsi con questo colore di ragione *o* per essere piú potente a difendersi contro a quegli imperadori *o* per altra cagione, restituito Benevento come di ragione ecclesiastica, riconobbe il Ducato di Puglia e di Calavria in feudo della Chiesa romana (IV, XII);

ne' quali due luoghi creorono duchi particolari: non provedendo a queste cose *parte* per la ignavia loro, *parte* per le difficoltà che avevano in Asia, gli imperadori (*ivi*);

apparirà... quanto siano perniciosi, quasi sempre a se stessi, ma sempre a' popoli, i consigli male misurati di coloro che dominano, quando, avendo solamente innanzi agli occhi *o* errori vani *o* le cupidità presenti, non si ricordando delle spesse variazioni della fortuna, e convertendo in detrimento altrui la potestà conceduta loro per la salute comune, si fanno, *o* per poca prudenza *o* per troppa ambizione, autori di nuove turbazioni (I, 1).

Ci pare dunque che il Guicciardini, padroneggiando con sicurezza l'elaborato di una tradizione linguistica iniziata e indirizzata dal Boccaccio e raffinata nel Cinquecento; adattandolo a quella ricerca di un'armonia non piú esteriore ma interiore di cui abbiamo citato come primo rappresentante il Castiglione; e soprattutto portandolo all'espressione di una complessa visione scientifica, chiuda idealmente (l'anticipazione cronologica è a suo onore) quel travaglio di stile che qui abbiamo cercato di rievocare, ed apra nel contempo la via agli svolgimenti futuri.

Nella consapevolezza del Guicciardini, e non in tentativi per sé validi ma senza seguito, si trova il segno positivo di un secolo di prosa d'arte (e una possibilità di sviluppo per le implicazioni machiavelliche). L'esigenza di un'unità ideale dell'uso, che tutti, e primo il Bembo, avevano cercato; la stabilizzazione del rapporto forma-idea erano raggiunti. La libertà dello scrittore scopriva di potersi esplicare attraverso l'accettazione di quella tendenza retorica e formale che era una cosa sola col senso della nostra tradizione (1).

CESARE SEGRE.

---

(1) Per l'impostazione teorica v. B. TERRACINI, *Lingua libera e libertà linguistica*, in *Archivio Glottologico*, XXXV, 1950, pp. 99-117; XXXVI, 1951, pp. 121-152; particolarmente, nel secondo, le pp. 145-152.

L'ARIOSTO E LE PASSIONI

(STUDIO SUL MOTIVO POETICO FONDAMENTALE DELL'"ORLANDO FURIOSO,,).

(Continuazione e fine, v. 129, 318 sgg.).

Per quali recondite vie psicologiche, per quale potente maturazione morale (di cui qualche testimonianza soltanto si può cogliere, e qualche spiraglio osservare, tra le poche notizie rimasteci della sua biografia) sia giunto al suo umorismo l'Ariosto, — poichè esso per noi riluce maturo nel *Furioso* — sarebbe lungo ora ricercare partitamente. Ci basti affermare codesta coscienza e risoluzione volubile dei possibili che presiedette e favorì, come elemento essenziale, alla ispirazione ariostesca: tale fu la dominante fantastica del suo spirito, e di qui egli trasse energia alla propria serenità. In essa riposano pacificate, ed in funzione poetica, una acuta capacità di osservazione psicologica, una reale e non vantata esperienza pratica, le quali insieme con la coscienza morale, fomentarono e sorressero, pur nelle vicende or agitate or tristi or liete del suo vivere, in un modo inalterabile, la immensa compostezza della sua vita fantastica, entro cui aleggiava e si manteneva per altissimi voli, la poesia del *Furioso*. Ma bisogna pur dire che in certo modo essa si riflette pure, con sicura intensità, anche nella sua vita minore, pratica, anche così esprimendo il suo « cor sereno ». L'Ariosto davvero seppe liberarsi dal suo singolo travaglio umano, rovesciando la propria necessità particolare in una superiore coscienza di vita; ma bisogna forse indagare più a fondo come, pagando il suo tributo al dolore, inalienabile dall'uomo, lo vinse sentendone il limite: e così potè vedere dall'alto di un ridente equilibrio « le travagliate menti de' mortali ». (È un suo verso — e quasi non parrebbe — che incalza la

mente simile al foscoliano: « le nate a delirar menti mortali »; ma solo in apparenza simile. Come egli vinse il proprio — e documentabile — pessimismo giovanile, così potè ottenere quella virile compostezza che gli permise, secondo il suo cuore, di osservare le illusioni dell'uomo, ben diversamente dall'empito sacro del poeta di Zante; ma ricco e conscio anch'egli di una sua segreta e fortissima pace e religione; con un suo tono scontato e calmo nell'accettazione dei travagli umani diverso dal proclamato, teso dolore fatale del verso foscoliano). Se pare che in lui sia assente la pena (eppure canta di affetti del mondo, della nostra terra) se par ch'egli sia lontano dall'incombere della tragedia (e non è vero; la conosce e la giudica e la rappresenta: la pazzia d'Orlando, ad es.), certo ha superato e dominato in sè e inferno e tragedia, come nessun altro poeta, come se non gravasse ormai più il destino di Giobbe a lui uomo, tanto la sua contemplazione è retta da un polso fermo e padrone: dunque occorre vedere il significato di tal sua forza morale. E certo egli preferisce i boschetti di vermiglie rose e gli allori e i cedri, agli spettacoli cupi: ma ha pur visto, in fondo all'anima sua, che per l'uomo il dolore massimo è non essere uomo. Ed in ciò anch'egli raggiunge, a suo modo, il senso tragico rinascimentale, come Michelangelo, od altri contemporanei: non è vero che il rinascimento non possa aver tragedia. Se non la conoscessero, gli uomini d'allora sarebbero fuori dell'umano, diversi da ogni altro uomo, senza più limiti: il che non può darsi, se è vero quel che anche allora diceva uno dei massimi loro spiriti: « come se il cielo, il sole, li elementi, li uomini fussino variati di moto, di ordine e di potenza da quello che gli erono antiquamente » (Proemio alle *Deche*), e diversi da quelli che furono poi.

Soltanto, nell'Ariosto avviene che la potenza della sua anima lo innalza sopra il teso e fisso orrore dell'ignoto, sopra il timore del futuro, sopra ogni impeto primo che muove l'anelito « sacro » e irragionato di tanti uomini, sopra la paura del mondo, il terrore della morte, del segreto infinito; ma se nessun turbamento o anelito — come

è facile rilevare — esiste riguardo a ciò nella sua poesia, dobbiamo pur affermare che la sua moralità è legata ad una alta religione di vita.

Ciò fu certamente, essendo uomo molto riservato, un affare molto segreto della sua coscienza, o così ovvio per lui, che non badò neppure, forse, all'intimo senso di tale moralità, come se la conoscesse troppo bene, e non esistesse più problema al riguardo, per ciò: ma, rispetto alla sua poesia essa profondamente esiste; e qualcosa bisogna dirne. Onde se pure siamo quasi privi di documenti, rispetto alla vita pratica, abbiamo però il *Furioso*, e qui egli si mostra chiarissimamente religioso di tal religione morale, quanto alla poesia. Chiuso del tutto agli slanci di un ethos mistico o profetico, che non s'accorda in nulla con la sua natura poetica (è un suo limite: non si può essere poeti di tutto, del tutto; ma solo di elementi della coscienza umana), egli fu raccolto e fidente in sè stesso, come « uomo »; se ne stette sicuro ed indifferente — rispetto alla poesia — dinnanzi a certezze fideistiche proclamate e secolari; ossequente alle forme esteriori della religione cattolica, ed anzi pienamente esperto di essa, come basterebbero i *Cinque Canti* a testimoniare (1); ma sentendo di poter dominare anche quei temi narrativi tolti dal leggendario religioso (ad es. l'Arcangelo Michele, o il viaggio di Astolfo in compagnia dell'Evangelista, sopra il carro di Elia) come ogni altra materia, liberamente, tal quale ogni altra sua storia, o tolta agli antichi illustri (« li latini miei ») o dai vecchi libri dei romanzi cavallereschi. Egli ha una sua potente religione di libertà umana, la *religio hominis*: e questa, anima la sua poesia.

(1) Il padre Fr. Sarri, di recente, in una indagine minuziosa e accurata del *Furioso* intese scoprire — polemizzando anche con l'opinione consueta in proposito — « Respiri di fede nell'*Orlando Furioso* » (in *Annali dell'Ist. Sup. di Scienze e Lettere* ' *S. Chiara* ' », anno accademico 1950-51, Napoli 1951, pp. 7-42, in 8° gr.). E riconosciamo all'uomo i « respiri »! Ma è accontentarsi di poco; e nella poesia invece espresse a larghi fiati e di continuo, e come sua naturale e gioiosa vita, una diversa fede, come dico in queste pagine.

Così è libero da languori sentimentali, troppo serio e padrone di sè; sicuro nella sua fede, ch'è una potente religione di vita e di amore per una gioia che sta sublime nella sua coscienza, e ben nota a noi, se ama la dignità dell'uomo ch'è la fede degli umanisti. E tal fede di perfezione gli dà la pietra di tocco a misurare e paragonare ogni errore dell'uomo. Ed è una religione che pare continuamente svilupparsi nelle opere, ancor più che ferma nel cuore: attiva nel continuo amore alla vita, all'onestà, nel sacro ardore dell'esercizio poetico, nel rito d'affetto agli studi « che essaltan l'uom », religione ripeto, evidente nel carattere di tutta intera la sua vita, e piena e valida, nella partecipazione sicura alla vita. Nè egli sentiva altra maggiore giustificazione di essa che con il pagare con le « opere d'inchiostro »; le altre sue attività, con cui pure viveva, erano un superfluo richiestogli per giunta, a cui si acconciava, e da cui traeva necessari stimoli di esperienza vitale, che gli erano perciò indispensabili, e che sentiva tali, in fondo, per la sua maggiore opera; ma che nel loro rude e incondito tono, irto di rude terrestrità, lo annoiavano, per la necessità che sentiva di opporsi a tal loro rugosità, e vincerle e non esserne sopraffatto, ed anzi polire e mondare tali esperienze, tanto da farle rientrare nella superiore sua sfera, in cui si compiaceva. Così fa ogni poeta, che s'annoia ed impreca magari ai fastidi della vita, e non potrebbe fare a meno di essa; anzi ogni uomo che fastidisce, ma il più delle volte cede e piega sotto tal fastidio e non lo vince, e non ne domina l'onda con la musica del canto.

Religioso quindi l'Ariosto è; e di altissima religione della vita: della coscienza vitale dell'uomo, o della « religio hominis » del rinascimento, potentissima forza spirituale, che animò del suo afflato tutti gli artisti di quell'età così grande. Ed essa non è fomentata dall'orgoglio luciferino dell'« eritis sicut dei », quale atteggia il rinascimento chi vede in esso l'espansione del superuomo; anzi è decorosa coscienza di armonia e di limite, tra la certezza di quel che si è raggiunto, e la speranza di quel che si può attin-

gere. Di qui viene la compiacenza per ciò che gli uomini hanno già compiuto, oltre all'amore all'opera nostra, e per quanto si possa raggiungere: è il senso della gloria tanto diffuso e potente allora, per cui anche le opere altrui suscitavano piacere immenso, e divenivano « la scola del mondo » (come disse il Cellini) per il fatto che le si capivano; e le si vedevano tutte avvinte e nate dallo stesso amore umano: tutte prove di umanità, degni *exemplaria*, illustri modelli pel futuro, segni della grandezza raggiunta, e traguardi da sorpassare; e se ne sentiva la comune proprietà spirituale, essendone partecipi con l'approvarle; limiti da emulare. Si ricordi il titolo di *divino* dato ai maggiori d'allora (Dante o un suo contemporaneo non avrebbero mai detto *divino* ad un uomo, neppure ad un santo, mentr'era in vita: ciò solo impedirebbe di dirlo umanista!); e diffuso era codesto genere di plauso, come fu dato appunto all'Ariosto, e da lui all'Aretino, ecc. E proprio in ciò si potrebbe vedere il carattere di un sacrale senso dell'umano, di una religione dell'armonia umana, e si potrebbe dare a ciò il nome di « amore per l'Armonia vitale » o cosmica, di cui parlò il Croce. Tale amore di felicità o eudemonia terrena è certo sentimento universale nel rinascimento; ed esso naturalmente diede il tono generale al gusto, alle tendenze spirituali d'allora; ma in ciascuno assunse atteggiamenti e forme individue, ed ogni poeta o creatore se ne nutrì e lo atteggiò e rappresentò secondo che in ogni artista si muovesse una sua personale ispirazione.

Dunque non v'è e non può esservi nell'Ariosto il senso di una religione praticata diversamente, come anelito appassionato e torbido di sentimento, o come coscienza dell'infinito abisso dell'uomo, o come tenero sentimentalismo, o come mellifluo o debole adagiarsi decadente in un grembo accogliente che sappia lenire le lacrime e far dimenticare, ponendo il fiacco uomo in balìa di sapienti carezze spirituali, e via: nei tanti modi insomma con che la religione può essere sentita; anzi nell'Ariosto, uomo della « religio » rinascimentale, c'è vittoria piena ed autonoma

— senza vanto di orgoglio, ma con naturalezza sovrana, che appunto lo fa tanto grande — e discreta e continua e sicura, contro le insidie del rilasciarsi, del prostrarsi, dell'abdicare a sè stessi e cedere al sentimentalismo, a incoscienza di sè; v'è in lui una costanza potente di redenzione dal male (ch'è debolezza, e mancanza di senso di *humanitas*) mediante la propria cosciente energia di vita, poichè l'*humanitas* è forza inerente all'uomo ottimista che tal vittoria sente per lo più possibile, e certo in grandissima parte ottenibile da una desta volontà, anche se la vittoria intera è difficilissima. Egli tale *humanitas* sentì e provò in se stesso fin dalla giovinezza e la educò potentemente; ma non la ostenta, tanto gli è connaturata; essa dà quel senso di cortese familiarità ai suoi versi, che paiono così semplici, e pure sono così alti, e tanto distanti dalla moderna coscienza. Del resto allora fu tanto ovvia a tutti tale *humanitas*, tale naturalezza felice, che già i suoi contemporanei, ben più vicini nello spirito a lui, e più adatti a intenderlo di noi, sentirono l'ampiezza immensa di codesto « divino » rinascimentale appunto nei suoi versi; (« divinissimo Ariosto! » esclamava ancora Galileo). Ma è da respingere interamente la ignoranza ed incoscienza che i romantici ebbero di tale energia religiosa di lui: inadatti com'erano a sentirla, per le caratteristiche loro spirituali antitetiche alla rinascita. Così il De Sanctis ed anche il Croce, tirato da quello, parlarono di una povera vita, senza gran problemi spirituali, per lui, quando non addirittura di fiacchezza morale, e di acquiescenza fiacca e scettica o peggio, come fece il Cantù (1): senza ricordare

(1) Della simigliante posizione morale del De Sanctis e del Cantù, se appena si vada oltre la scorza, rispetto all'Ariosto (riscattata però nel critico napoletano da un forte sentimento di poesia, ignoto all'altro, che perciò è più coerente) dissi nella *Rassegna* cit. in *La Cultura*; e vi si dice pure là del Carducci, che, più legato al neoclassicismo, ed ancor ligio alla tradizione del '700, fu, a questo riguardo, sempre sostenitore della forte sanità morale dell'Ariosto, e combattè perciò il De Sanctis. Ciò mi pare rimanga o nascosto o velato nella recente *Storia della critica ariostesca* di W. Binni; sul pensiero del quale

che il Baretti aveva dato ancora un giudizio che poteva far riflettere, pur sembrando a prima vista molto strano; quando asseriva che il *Furioso* « non dovrebbe esser letto che da quelli i quali hanno fatto qualche cosa di grande a pro della patria, per premio e ricompensa loro » (1), a persone degne, dunque, meritevoli di sentire il dolce della vita, avendola bene impiegata: ma il Baretti era uno spirito bizzarro, e quel giudizio passò inosservato nel suo valore profondo, come una sua fantasia, e null'altro. Fino al settecento però (anzi sino al Leopardi!), il *Furioso* fu sentito in retto senso e più vicino allo spirito suo proprio, che non dopo; si pensi all'entusiasmo di Racine, di Voltaire per esso, e soprattutto al giudizio ben noto di Goethe, divulgato dal Carducci: son cose che debbono far pensare.

Invece ecco che il De Sanctis esce fuori con quella battuta dell'Ariosto « carattere comico »! E almeno fosse d'un comico forte e pieno, intenso: ma come ce lo presenta, il poeta pare un carattere povero e modesto, un fiacco Belacqua. « Ecco il giudicio uman come spesso erra » verrebbe fatto a noi pure di dire con tutto il rispetto dovuto al « giudicio », e quale « giudicio », del De Sanctis; e ci sembra che disconoscendo il così chiaro e deciso spirito religioso rinascimentale dell'Ariosto, ci si precluda la possibilità di intenderne la poesia nella sua interezza. Vadano lungi perciò i falsissimi ritratti dell'Ariosto romantici (ed anche quelli decadenti) che negano, per non saper vedere, ogni intimo grande sentimento rinascimentale; e rendono incapaci di godere di quella poesia, esprimendo quegli scrittori nel miglior de' casi la loro ammirazione per ciò che pur riuscivano a scorgere, solo con capziose metafore. E abbandoniamo per sempre quelle frasi sul « riso di Momo » e sulla « dissoluzione della coscienza » (e « non patria, non famiglia » ecc., di cui venne gratificato

---

rinvio a quanto scrissi in questo *Giorn.*, **126**, 187 segg., per l'altro suo vol. ariostesco.

(1) Vedi Binni. *op. cit.*, p. 37.

il rinascimento!) negando così quell'amore alla felicità, all'equilibrio armonico, che è invece il proprio e grande senso del divino della rinascita; che diede il suo grandissimo religioso carattere ad ogni opera di quell'età: anche dei pittori e degli architetti e scultori. Ignoravano i romantici quel senso dei rapporti e dei limiti e quel dominio dei possibili, da tal spirito religioso discendente; mentre proprio quello spirito diede all'Ariosto la sua serenità vera; tale qual è in natura la spiegata e viva primavera o la prima estate, già aperta e vigorosa; tale qual è nei suoi versi splendidi di religione rinascimentale il ritratto di Clori mattutina e freschissima:

> Cloride bella che per l'aria vola
> dietro all'aurora, all'apparir del sole,
> e dal raccolto lembo della stola
> fiori spargendo va, rose e viole... (XV, 57):

versi, come tanti altri, di un incarnato meraviglioso nella loro sobria sanità, adorni di leggiadria, misti di impeto sicuro e di ardore giovanilmente soave, davvero « rallegrati dalle Grazie », vero esempio del più bel rinascimento.

La lietezza è il natural portato del suo essere religioso, del suo sentirsi seriamente vivente, e conscio della vita, e contemplatore sereno; dono di chi si è fatto capace di rendersi libero, e di sorgere fuor del pelago, apparendo quasi indenne, e con maggior forza di prima; non invece quasi affranto ed absorto dal furor di fortuna come il Tasso, ma tale da poter con fronte pura e quieta guardare

> le travagliate menti de' mortali. (*Sat.* I, 6).

Il dramma particolare dell'uomo Ariosto, quando egli incomincia a dedicarsi al *Furioso*, si è perciò ormai chiuso; la sua particolare idea morale del mondo è creata, attraverso la anteriore esperienza (forse a neppure trent'anni, se par vero che appunto nel recesso del « bel Maurizian » egli ebbe i primi grandi inviti alla sua ispirazione, « a empir le carte », e durò in codesto suo tenace vivere, in terra cortigiano e cavallaro, e nel cielo della poesia devoto e religioso contemplatore della vita in serenità di cuore,

creatore del *Furioso*, dodici anni e più, forse!) e fu capace di restare in alto, quando poetava, in quella intensissima quiete del suo fervore fantastico. Per questo lo amava il Leopardi, quasi segnacolo vero della « felicità » cui egli tanto ambiva in segreto, e che trovava là raggiunta:

> ... O torri, o celle
> O donne, o cavalieri,
> O giardini o palagi! a voi pensando,
> In mille vane amenità si perde
> La mente mia. Di vanità di belle
> Fole e strani pensieri
> Si componea l'umana vita; in bando
> li cacciammo...

E quel suo desolato e possente amore al « verde delle cose » che l'Ariosto gli rievoca, e che tanto rimpiange scomparso, ed in sè desidera, è davvero pieno di intimo e vivace senso critico, più di un lungo discorso, e fa sentire il tono di felicità aperta, che l'Ariosto porta con sè: indica l'amore alla felicità di entrambi. Ma i romantici poi non lo compresero più: non sentirono come intenso era nel Leopardi la brama per quel dolce inganno che chiamava *vanità* e *fole*, ma dove era tanto bello perdersi in strani pensieri, in un'intima non svelata pace.

Invece per l'Ariosto davvero « passata è la tempesta »: aveva fugato tutte le sue nubi; o solo gli ultimi lembi ancor vanno strisciando in fondo al suo essere, non tali da ledere in nulla il « cor sereno »; ma tali da fargli rammentare il come del mondo, e da farlo sorridere lieto sul fatto della vita, compatendo.

Riconosce in ognuno un suo dolore, una pazzia, un limite ignorato da esso; ed è persuaso che tutti traviano; tutti, in certo modo, come Orlando, perdono il cervello:

> Altri in amar lo perde, altri in onori,
> altri in cercar, scorrendo il mar, richezze;
> altri ne le speranze de' signori,
> altri dietro alle magiche sciocchezze;
> altri in gemme, altri in opre di pittori,
> et altri in altro che più d'altro aprezze;
>
> (XXXIV, 85)

e ognuno segue la sua pazzia; ebbene, che risolve per sè?

> ognun tenga la sua, questa è la mia:
> s'a perder s'ha la libertà, non stimo
> il più ricco cappel ch'in Roma sia...
>
> (*Satira* a Galasso).

La sua pazzia, e noi diciamo meglio, la sua religione, così verecondamente dichiarata, con modestissimo cuore, è amore di libertà, insofferenza cioè di ogni costrizione, o violenza imposta a sè dal potere altrui; per nulla fiacco, ed anzi resistente vieppiù ad ogni maggior imposizione; chè da sè solo egli accetta i freni e i limiti; e li ritiene necessari, e sa come possano recargli frutto. Ma quelli degli estranei sono solo un impaccio pratico, legame e pastoia alla sua vita vera ed alta, di contemplazione operosa. Così sprezza chi vive servendo ai Signori, e si crede proprio per ciò soltanto uomo « degno » e nobile, scambiando l'ossequio esteriore e gli onori che ne ricava, con l'intima « dignità » (che è gloria eterna della rinascita aver tanto celebrato, e sentito come dote della « persona umana », che lega sempre ciascuno a tutti gli uomini, ed è insieme bene induale, poiché essa è diversamente sentita da ognuno, come valore inalienabile suo): egli, che non si misura sul metro delle apparenze e degli orgogli fatui, e cui non piace curvarsi in piccole miserie, e servire in tavola o toglier gli usatti ai padroni, « perch'io son grande » — com'ei dice, alludendo scherzoso alla sua statura, ma probabilmente, o di certo, non a quella soltanto — egli dichiara quanto sacra sia per lui quella religione della dignità e della libertà dell'uomo, fortissima in lui, e a smarrirla soltanto:

> ... penso che la cara
> tua libertà non meno abbi perduta
> che se giocata te l'avessi a zara. (Sat. I).

Ed in questa breve ricerca di qualche motivo psicologico riguardante la vita dell'Ariosto, e più ancora dei suoi giudizi sopra la vita, è facile vedere che anche il poema può, a questo riguardo, servire di argomento. Un soffio di libertà possente passa nel ritmo del *Furioso*, non del verso

o dell'ottava soltanto, io dico, ma proprio delle più intime giunture di esso, nel cielo e nella terra di quella plaga immensa dove corrono i suoi personaggi e dove essi spesso riposano al margine delle acque tra sole ed ombra; tanto che il Cesareo lo chiamò appunto il poema ove chi regna è il Caso. Ed è detto non bene; perchè il caso è confusione senza regola; e la libertà non è senza legge, ove il libito sia licito senz'altro. Ora una mirabile coscienza di un freno interiore, e un ordine ed una misura appaiono mirabilmente e nella vita del poeta e nella sua stessa opera. Tal coscienza di libertà fu in lui, da farlo padrone di sè come dei ritmi della sua poesia, mediante i quali rappresentò i rapporti possibili delle persone umane.

Piuttosto è da vedere ancora in qual modo vada interpretata la Fortuna, a cui egli stesso fa diverse volte riferimento, secondo l'uso rinascimentale. Appariva essa a quei lettori dei testi dell'antichità come un essere mitologico; e si sa, taluno o molti s'inchinavano a lei; ma in effetto chiamava l'Ariosto così, come per metafora, solo la coscienza della vita futura. Non credeva ad indovini, nè alla Fortuna. Se esiste una potente ed energica libertà spirituale dell'uomo, ed una sua creatività continua, e la gloria è il premio dell'uomo, ed è affidata alle sue forze intellettuali e morali, capaci di vincere, esso è pur consapevole del suo destino di uomo posto tra altri dotati, in questa corsa della vita, forse quanto lui, forse di più; sicchè è conscio di non essere mai solo, e persuaso perciò che non sia impossibile che un altro giunga pur sempre prima, là dov'egli voleva arrivare:

> Che debbo far, poi ch'io son giunto tardi,
> e ch'altri a côrre il frutto è andato prima?
> a pena avuto io n'ho parole e sguardi,
> et altri n'ha tutta la spoglia opima. (I, 41)

La Fortuna diviene così una pura lotta di possibilità (di « virtù » diceva in quegli anni il Machiavelli); si tratta di esser in un dato momento il più forte nella lotta; ed essere tanto validi da ottundere gli sforzi e la volontà del contendente e dell'oppositore; nè se si perde, volgersi

perciò ad abulia, anzi farsi più saldi nella propria coscienza, più acuti nella propria intelligenza, accettando sempre i dati di fatto nuovamente risultanti: la Fortuna, che può sembrare a volte figurata come una superiore divinità, una ipostatizzazione astratta, è in realtà la coscienza che del proprio futuro ha ciascuno; e diverrà il resultato ed il portato stesso delle componenti, ossia delle spinte di ogni virtù umana, in un fittissimo parallelogramma delle forze: ed ogni vettore o converge con altri e li rinforza e rinsalda, o diverge poco o molto ed elide altre forze se si oppone intero, mosso ognuno secondo gli umori e le fantasie e le volontà e i desideri singoli d'ogni uomo. Il futuro nasce sempre nuovo e diverso, ma secondo quelle ben note componenti antiche delle passioni e volontà umane, che sono da secoli proprie dell'uomo; ed i resultati successivi nel loro complesso vengono chiamati appunto gli esiti della Fortuna. Essa è in realtà per l'Ariosto il necessario e inderogabile « limite di ignoto » che, nel suo manifestarsi continuo, sta nella vita; ed è accettato e del tutto scontato da lui sin da principio. La vita stessa oltrepassa sempre tal limite e lo ripropone, operando al di là del passato; e così sopra tali lotte e resultanze delle parziali libertà di ognuno, e le ottenute vittorie (ma spesso amare vittorie come ad Orlando a Lipadusa « di tal vittoria non troppo gioioso ») e le numerose sconfitte, sa l'Ariosto far convergere l'attenzione sul ritmo degli esiti continui, cogliendo i giuochi vari della inesauribile vita. Ma dall'energia primigenia dell'uomo, da quella fede nella sua « virtù » potente, viene il meraviglioso senso dell'ottimismo ariostesco, e la coscienza del limite umano, fonte del suo « cor sereno ». E di qui la perfetta e continua coerenza con se stesso, nel suo intrinseco:

> Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio
> o alto o basso fortuna che mi rote,
> o siamo Amor benigno o m'usi orgoglio.
> Io son di vera fede immobil cote.... (*Elegia* IX).

Ed insieme sente la modestia della sua persona dentro il grande giro delle cose; e nulla è più significativo dell'epi-

taffio latino composto per sè, con elegante disprezzo, e quasi noncuranza della sua salma, della sua vita passata e finita; quasi riguardasse un ignoto:

> Ludovici Areosti humantur ossa
> hoc sub marmore, seu sub hac humo, seu
> sub quicquid voluit benignus haeres:
> *nam scire haud potuit futura de se,*
> nec tanti vacuum fuit cadaver
> illi urnam ut cuperet parare vivens.
> Signari voluit tamen sepulchrum,
> ne, cum spiritus ultimo dierum
> in membra haec veniet redire iussus
> inter tot tumolos diu vagaret.
>
> (*Carmina*, LVIII *bis*)

E uno smorto sorriso lo conclude, anche qui lasciando aperta una possibilità ad un limite ultimo e postremo; e non si può dire che questa coscienza dei possibili non fosse forte in lui, se la applica così « oggettivamente » proprio sul suo corpo morto! Non è dunque del tutto impossibile o illecito — come si disse — ricavare dalle sue opere, in ispecie minori, osservazioni psicologiche, o insomma elementi concomitanti per una conoscenza più intima del suo animo; non così riversato tutto nell'arte, come si suol dire, nè così semplice come spesso venne presentato. C'è anzi in lui, dove non perviene all'arte serenatrice, una certa vivezza ed asprezza di modi, un tono reciso sentimentalmente, come appunto se l'intensità pratica o morale della propria affermazione lo pervadesse di violenza espressiva: e infatti morde sul vivo in molti punti delle *Satire*, perfin acre ed acerbo. Non è qui il luogo di uno studio particolareggiato di questo carattere; e basti questo accenno; certo, proprio nel suo impegno pratico più diretto e forte egli si dichiara limpidamente.

Ma poi, sa uscire da codesto empito terrestre; e sa trapassare alla contemplazione come dall'alto del mondo. Vedrà ancora le anime umane rincorrere i propri desideri vani di felicità, e bruciarli, le vedrà prese dalle illusioni falsamente liberatrici, in un continuo giuoco; ma guarderà allora calmo e fraterno, come ad una storia eterna del

vivere nostro, come avviene quando non è possibile il rimedio, e non vale più l'angustiarsi; ma senza mai la desolazione del Leopardi, ed il suo così smagato ed affranto: « il mar, la terra e il ciel miro e sorrido » di tanto romantica struggente bellezza. Anzi, non neghittoso mai, ma ben conscio invece di quale operosa energia spirituale sia partecipe la sua serenità morale, della quale la lietezza della sua arte si nutre fortissimamente. Essi, gli uomini si implicano nel fango del dolore, egli immune da ogni qualunque *voluptas dolendi*, che gli par solo angustiante forza, volta a snaturarlo e a stemperarlo, e come *mala libido* solo capace di avvilirlo, abbassandolo, si ritempra in ben altra voluttà: e balza cioè a conquistare il dominio sopra l'angoscia e l'inquietudine, ben diverso da ogni altro che cedendo al male ed affogando

> ... nel tristo umore,
> abbia il discorso natural confuso.
> (*Sat.* VI, 73 al Pistofilo).

Egli possiede anzi, quanto più è possibile, tale « discorso », tale « ragione », e sa che la massima fonte della gioia è nel sapere il proprio limite, e di non volerlo oltrepassare mai: così Sacripante si consola di Angelica:

> Se non ne tocca a me frutto né fiore,
> perché affliger per lei mi vuo' piú il core? (I, 41).

Appunto per esser tale, anche nella vita, padrone e maestro di sè, stette lontano dagli onori del mondo, e quando potè dagli splendori della corte, avida di tutte le lusinghe e le ingannatrici speranze, e deludente alla fine, ed angustiante; fino rinunciando alle prerogative ed alle possibilità finanziarie di benefici ecclesiastici, che il suo Cardinale gli avrebbe forse concesso; fermo in quella sua costante decisione di non prendere gli ordini ecclesiastici, che lo avrebbero distolto alla sua libertà di decisione, ed alla sua inclinazione all'amore: onesto e serio in ciò più di quel che possa parere (e che sembrava una ubbìa allora) per quella « fantasia di non volere essere prete » come disse di lui il cugino Alfonso. La propria giovanile disponi-

bilità di coscienza, di cui tanto superficialmente, ma non volgarmente parla nei garruli versi dell'elegia « De diversis amoribus » diviene ormai « tutto » per lui; egli era in gioventù trascinato di qua e di là, dalle donne, dalle necessità familiari, dalla vanità, dal bisogno; ma poi si rinsaldò; ed ora è come diamante, « alto o basso Fortuna che mi ruote », fermo in un intimo proposito. Questo è essenziale, certo ordine di vita, limite superiore da cui poter spaziare, secondo il suo genio, con quell'arte mediante la quale ben sentiva che il suo canto potrebbe:

... sonar forse tanto alto
che tanto mai non si levò colomba.

(Sat. II).

E sono versi che vivono entro una ben maturata saldezza di coscienza di sè; orgogliosa, persino. La forza dominante nel suo animo, intrisa di tanta ricchezza di libertà spirituale, lo porta, secondo il costume del rinascimento verso le lettere, verso:

... quell'arti
ch'essaltan l'uom ... (Sat. VII).

e che egli buon padre (« com'è dei solleciti padri ») ambiva amorosamente poi ritrovare « tutte in Virginio mio »; fermo in ciò, trascorre poi il suo sorriso alla variabilità e mutevolezza del mondo. Sorriso non mosso dalla curiosità del meraviglioso, e che segua gli istinti vani di avventura; ma dalla foga cieca con che gli uomini si ingolfano nelle passioni (ed esse sono però; e così necessarie!), con la illusione umana che la felicità sia a portata di mano, illusione che li abbacina e li annebbia e li travolge di amarezza in angoscia di continuo. L'ansia di vita, e di fissare il tutto in una propria ubbia, e di credere sia « tutto » ciò che potentemente affascina ed attira (come Orlando fa d'Angelica), il desiderio cioè di totalità e di assoluto, è ciò che è più lontano da lui, conscio com'è del limite terreno; ma sicuro, di sicurezza adamantina, del proprio potere limitato, in quanto lo possegga e lo conosca con la sua ragione: ossia, dentro il proprio limite, sereno, fermo come rocca.

Intendere questo contrasto apparente tra la sua estrema sete costante di libertà, e la pur presente e continua coscienza della limitatezza umana, è necessario, per poter cogliere il rapporto che vi pone la sua arte, il nucleo profondo cioè, donde scaturisce la poesia dell'Ariosto. Del resto, se la vita è limite sempre trascorrente, è, di necessità, un insieme di contrasti; ed ogni atto poetico dell'Ariosto è informato a tal criterio intimo: e cogliere questa lotta insita nell'animo umano, questa contesa instancabile di relativi, che passano, ad una inesperta coscienza, come assoluti, e poi di fronte al moto della vita devono degradarsi (di fronte all'evidenza stessa di chi s'era illuso) di nuovo a relativi, e scadere dall'animo, consunti, perchè nuove speranze d'assoluto s'insediano della mente in cima, con incessante andare, è il dono del suo poetare, è la sua stessa visione della vita.

La storia degli uomini consiste per lui in questo incessante crearsi di prospettive, in queste lotte di desideri concorrenti e battaglianti a ottenere la felicità; e la vera felicità è invece nella vittoriosa persuasione ch'essa non c'è mai intera, e che solo v'è la capacità a volte, potendo, di levarsi un poco « fuor di ballo » e riposarsi dalle lotte del mondo, contemplandole nel loro ritmo. Ufficio del poeta:

> ... del qual *lo studio è tutto umano,*
> e sono *suoi* suggetti i boschi e i colli,
> il mormorar d'un rio che righi il piano... (Sat. VII)

(la natura così dolce ha qui l'ufficio di rappresentare appunto lo stato di tranquillità lirica del creatore, ponendolo in una cornice di idillica pace) è appunto in codesta chiara limpidissima e limitata gioia di contemplazione, ben posta *a fuoco*, cui nessuna persuasione della limitatezza umana può dunque dare impaccio; giacchè è il suo un contemplare che segue lo sviluppo e il modo delle passioni (lo studio « tutto umano »), attuato con gentilezza ed intelligenza infinite di *humanitas*, con i sottili accorgimenti dell'arte, con compassione, pure; ricco — e non può essere a meno — di sorriso, nell'avvertire e presentare entro i per-

sonaggi fantasticati l'onda dei sentimenti, il generarsi delle nuove occasioni, il maturarsi dei contrasti ed il risolversi loro, per riannodare nuovi desideri, nuove illusioni, in perenne movimento, tal quale s'osserva nel vivere terreno.

Contemplazione idillica è questo suo « cantar antiqui gesti » (così come poi nei versi seguenti della Satira, ritornando con un subito attrito morale nel pieno dello sforzo del vivere, accenna sdegnoso e forte, alla pratica necessità che si lega alla poesia: il dover fare « di false lodi i principi satolli », e cioè al motivo encomiastico dal quale è difficile potesse esimersi un poeta del suo tempo, e di corte!). Ma quando si intenda il senso pieno e denso di *idillio* nel gusto rinascimentale, il suo stacco appunto dall'operare pratico, il senso della poesia come atta ad ingentilire l'animo, a educarlo qual Orfeo fece con le fiere ed i boschi, nobilitarlo, renderlo commosso: si capirà pure perchè tocca, per la sua poetica, al cantore il « render molli | Con prieghi animi duri » togliendo loro barbarie e ferina crudeltà: e cioè da lui l'arte non è sentita solo pedagogicamente, ma davvero civilizzatrice. L'*idillio* inerente alla poesia è in tal forza di elevazione spirituale del natural costume: e la natura della rinascita non è mai del resto (o solo per eccezione e caso limite) una selvaggia orrida natura, deserta di orma umana, crudelissima e muta; ma conforme al bisogno dell'uomo civile, natura misurata e pacata, armonizzata con la vita umana, compiuto segno anzi, della sua civiltà. La vita umana conforme al retto uso ed all'umano costume si compie e si espande appunto dentro tal cornice, a lei così propria; e tal natura è dunque il mezzo efficace a codesta contemplazione della coscienza umana cui mira l'Ariosto; anzi essa è elemento necessario e indispensabile al suo poetare, come gli sfondi dei pittori del suo secolo a dare l'immagine intera delle loro figurazioni umane: fa parte del quadro. Poichè l'uomo sta naturalmente in mezzo al suo ambiente, al cielo, ai fiumi, alle città, ai campi, ai boschi, alle strade, alle opere civili da lui costruite; e tutto quel ch'è degno dell'uomo è fonte del suo orgoglio; e nulla di ciò che davvero può dirsi

umano, nobile, alto, gli disconviene. Ciò avevano ben sentito ad esempio Giannozzo Manetti o Leon Battista Alberti: e il poeta massimo del rinascimento continua codesto tema ideale del suo tempo e lo canta: la sua è una natura umanizzata ed illuminata da una luce spirituale. Ora, il forte senso di questa contemplazione ideale della dignità umana, cui s'addice una natura a lei conforme, avviene in tal forma calma, pacata, idillica. « Fa quadro » (secondo la stessa etimologia del vocabolo « idillio »): è composta contemplazione, come astratta dalle minuzie del reale, ma concretissima e sapiente nell'osservazione di esso; eppure visione intensa, lucida, modellata secondo un interiore criterio di cristallina purezza, in un rapporto di bellezza ideale platonica, animata da una luce superiore, sovrana, la luce universale dei quadri del tempo; e nell'Ariosto soffusa di incantevole grazia nel suo morbido e sicurissimo dono di cogliere il fluire, dentro di essa natura avvolgente ed accogliente, il nuovo nascere di cosa da cosa, il passare da atto ad atto, da passione a passione nel ridente ritmo de' possibili.

Se nell'argomento suo v'è la mutevolezza continua della fontana che alza il suo getto, or più or meno alto e pullulante, nel modo del suo contemplare c'è la piena e profonda tranquillità idillica della sua visione della natura; e la rappresentazione è la stessa visione della sua coscienza; sicchè la pace di essa è pari alla fissità del punto da cui il getto della fontana mobilissima si esprime.

Il suo vedere artistico è insomma un dominio del ritmo e del moto dell'anime; un « idillio » in cui è la coscienza delle indefinite variissime possibilità del reale, delle continue varietà delle intenzioni dell'anime, di continuo sorgenti e incalzantisi, e rompentisi, e ripullulanti nuove e diverse; composte nell'interrotta onda del vivere e del conoscere poetico: ma codesta coscienza del possibile è sempre rappresentata dalla sicurissima base della sua umanità, piena del degno senso di « prudenza » spirituale e non solo intellettiva, della sua « ragione »; ossia colma del senso dei limiti inerenti al nostro conoscere amare

sperare addolorarsi vivere, e del tutto ed interamente certa, dentro tale limite di dignità: è perciò tale rappresentazione poetica un *dominio dei possibili*, un umorismo epico e cioè visione del mondo ricinta di pace anche nel pieno della disperazione di Orlando, e di sorriso profondo sempre, colma — appunto nell'avvertimento del dolore, — di serenità; insomma il meraviglioso e il reale in sintesi poetica, inscindibili, in unità dialettica; tutti posti in « simmetriata armonia » quali *possibili*.

Se il mondo, come vedemmo:

> Gli è come una gran selva, ove la via
> conviene a forza a chi vi va fallire:
> chi su, chi giù, chi qua chi là travia,

e per gli uomini la vita è errore

> (vari gli effetti son, ma la pazzia
> è tutt'una però che li fa uscire)

è necessaria alla capacità poetica quello stato di secesso spirituale altissimo, di forza idillica, non di ritiro ascetico e di distacco, ma di contemplazione tranquilla: per sentire la potenza di quello studio suo poetico dell'uomo e della vita che condisce di inconfondibile sapore tutti i suoi versi, impegno poetico insomma che, com'ei dice (e adattiamo i versi al nostro senso)

> t'abbia a far poeta
> più che non farà lo studio di molti anni.

Giacchè egli credette che fossero le pagine degli antichi, e Gregorio da Spoleto, che gli avessero permesso poi « ... per le latine | Vestigia andare a Delfo e de la strada | Che monta in Elicon vedere il fine » (Sat. VII); ma quel suo costume, di che parla con tanto sincera voce, dell'amore ai libri (« Fa' che vi sien de' libri, con che io passi | Quelle ore » — come dice nella Satira I — che i prelati costumano ritrarsi dall'occhio del mondo, sicchè egli possa senza noia « contemplar sotto il camino | Pei dotti libri i saggi detti sparsi ») è solo intensificazione di esperienza umana. In verità egli — e ne fan fede i suoi stessi lamenti di uomo

distolto dal suo impegno naturale, e il ben noto « e di poeta cavallar mi feo » — non si staccò mai dal mondo e dal suo continuo sguardo, dal suo urto, dal suo suono; le battaglie, la politica del suo tempo ebbero amaro e doloroso sapore anche per lui; e il chiudersi in ascesi studiosa potè esser sua aspirazione, ma era solo vano desiderio, come i miraggi da cui erano a volte attirati i suoi cavalieri. E non fu mai (così come il Machiavelli) un umanista nel senso ristretto nostro, ossia un erudito, un dotto, uno studioso; e fu sua ventura. Nè del resto s'ha da credere che il vivere mondano gli desse poi intera noia; si sa ch'egli seppe far la sua parte, tranquillamente, anche in circostanze difficili « tra lustri delle fiere » ed in pericoli mortali (« e con la morte scherzo » *Sat.* I, v. 114): *trahit sua quemque voluptas*, e se di dotto fosse stata la sua inclinazione vera, egli, uomo tanto amante della sua libertà, non avrebbe tradita la propria natura, e dotto sarebbe diventato. Ma rimase cortegiano; perchè ciò serviva segretamente la sua poesia. E la noia di esserlo è solo il desiderio di liberarsi dai naturali e sempre presenti freni e impacci che ogni vita ed ogni missione trova innanzi a sè, sopra il proprio cammino: per nessuno mai la vita fu solo un letto di rose; sempre « surgit amari aliquid ».

Il suo secesso fu ideale: e nel corso di « quell'arti ch'essaltan l'uom » egli non sentì scomparire il mondo innanzi a sè. Fu umanista vero e altissimo nel suo senso più grande: cioè uomo che sentì in prodigioso modo la sacra fiammä dell'energia vitale di cui si alimenta ed entro cui risplende la coscienza dell'uomo: sentì nel modo più degno ed alto, davvero religioso, quell'ammonimento che si cava dal verso famoso di Terenzio:

homo sum; humani nil a me alienum puto

e lo intese con potente fierezza e come incitamento a dignità e a libertà, — piena ed intera *religio hominis* — come si disse, di cui fanno fede la sua vita e la sua opera intera: il suo senso idillico era codesta appagata sacra calma di nobile vita e di « ragione ».

Si ritraeva dunque idealmente, non per far scomparire le brutture del mondo, ma per contemplarlo innanzi a sè; e leggervi dentro, e suggerne le esperienze da trasfigurare nei miti rinascimentali delle sue persone poetiche. Potè sentire così profondamente — in modo consono a sè — codesto corpo del mondo nella sua forte realtà senza esserne sopraffatto, e come ape estrasse da esso il suo sapore, quello che a lui piaceva: potè abbracciandolo in sè con volontà di sintesi fantastica, dominarlo nelle sue parti secondo le leggi ch'egli si scelse. Così l'Ariosto domina le coscienze umane, le mutazioni dell'anima, con il proprio sorriso rinascimentale, colmo d'umorismo.

Egli, poeticamente, è l'uomo che è salito sopra un elevato albero della foresta, per poter dominare la distesa degli alberi; e gli par stare come fuori di quella: così l'Ariosto narrando, viene a dominare le possibilità umane, le mutabilità dell'anime e della vita. È in verità una illusione logica che un uomo possa mai trarsi fuori dal corso della vita; ma appunto perciò la coscienza dei possibili vive nell'Ariosto come piena realtà fantastica; come dono poetico potente del suo umorismo.

Egli è tutto intenso dentro questa dominante fantastica della sua anima, ci vive naturalmente: è la sua altezza, che pare agli inesperti la sua semplicità e il suo fare confidenziale. La psicologia del poeta è ricchissima; ed appar poca cosa solo a chi non avverte quanto sia chiaro lo splendore della sua aperta anima. Egli non vuol però nascondersi, non si infinge, è spiegato interamente: ma cela lui l'esser profondo.

E dico umorismo, invece di ironia, perchè quest'ultima parola par del tutto inadatta ad esprimere il « proprium » di questa poesia; e perchè anzi, adoperata come fu dal De Sanctis, è ormai capace di indurre solo a confusioni o a conclusioni erronee o lontane dal senso vero del discorso. Così pure apparirà ora chiaro perchè non adopero l'altro consueto termine di « armonia », ormai di conio così usato riguardo all'Ariosto, da non potersi più convenientemente intendere; e renderebbe anch'esso privo di

sapore il ragionamento. Con « ironia » fu male a proposito indicata una pretesa derisione che l'Ariosto avrebbe avuta per la cavalleria medioevale; cosa del tutto aliena dallo spirito del poeta, e lontana dal vero, in quanto, come si sa, nè l'Ariosto poteva pensare storicamente alla cavalleria medioevale, nè, quanto alla nobiltà della vita dell'armi e in genere alla bontà e fede dell'uomo, egli le sdegnava; chè anzi amò e venerò « la santa Fé » (XXI, 1), e la cantò, vedendo in essa espressa la dignità umana del rinascimento:

> Di tanto core è il generoso Orlando
> che non degna ferir gente che dorma... (IX, 4)

onde gli parve che le armi da fuoco ledessero per sempre l'antica probità e generosità del combattere con mutuo rischio:

> O maledetto, o abominoso ordigno, ... (IX, 91)
>
> Come trovasti, o scelerata e brutta
> invenzïon, mai loco in uman core? ... (XI, 26)
>
> La fede unqua non debbe esser corrotta
> o data a un solo, o data insieme a mille...
> basti una volta che s'abbia promesso. (XXI, 2).

Sicchè poniamo nel dimenticatoio quel vocabolo di ironia, che si lega ad un ordine di pensieri critici di tono romantico ormai rivelatisi legati a preconcetti sfatati, ma pur sempre pervicacemente resistenti ancor oggi.

Ed anche ci sembra di poter fare a meno davvero, come già si preludeva al principio di questo saggio, del termine dell'« amore all'Armonia » per indicare l'ispirazione della poesia ariostesca; e si usi, al massimo, « armonia » nel semplice senso ad essa consueto, sinonimo del valore musicale intrinseco alla poesia, per la necessità del fatto estetico che comanda tale « legame musaico » di misure ritmiche e sentimentali e figurative in una sintesi complessiva.

L'esame fatto finora ci permette forse — o ch'io spero? — di determinare il proprio dell'ispirazione ariostesca, nel suo essere individuale irripetibile: sicché mi sembra, dopo quanto affermammo, che accettare che l'Ariosto sia il can-

tore dell'Armonia, o del ritmo stesso dell'universo (con la definizione crociana ben nota), significhi ormai dire poco: equivale soltanto a esprimere che fu poeta. E ciò è palmare.

Oggi noi vediamo il saggio di lui dentro il proprio limite storico: e già dicemmo che il suo esame del *Furioso* rimane come chiuso in una nube luminosa senza determinazioni particolari, e vale più per il palpito di commozione vera per la poesia ariostesca di cui è pervaso (chè il Croce amò l'Ariosto come « il suo poeta » forse; e ben lo si intende!) e per la virtù altamente persuaditrice della sua prosa, nitidissimamente oratoria nel perorare la grandezza del poeta, che per ricchezza di intuizioni critiche particolari, condotte *ex novo*; e tal virtù persuaditrice è davvero grande, e diede importantissimi frutti: e nonostante le ambagi critiche tra Armonia e armonia (curioso inseguimento tra maiuscole e no!) che pure al Croce danno impaccio, ma in cui rimane impigliato, la sua foga serena nell'esaltare il gran poeta si rivela e culmina in quelle sue belle immagini delle ottave paragonate ad efebi ed a belle giovinette: e sono metafore, cioè, come da lui abbiamo appreso, non sono concetti; ma è palese (specie nelle pagine conclusive su l'Ariosto) il tono tergiversante e continuamente mosso a « va e vieni » del suo stile, nel proporre una idea e limitarla, e ribatterla e riproporla, indice, dal punto di vista costruttivo, di una perplessità reale e non vinta, nel cogliere concettualmente l'onda sempre mossa ed a lui inafferrabile del dominio estetico dei possibili in cui il reale e il meraviglioso e tutte le antinomie si conciliano; e così la ricchezza propria della poesia ariostesca non gli si svela che in parte, senza poter fissare quella qualità maestra, la dote massima dell'amore all'Armonia (che è di tutti i poeti) in un ordine di concetti individualizzanti. Ed è bensì verissimo, e l'abbiamo appreso da lui (a cui siamo per sempre riconoscenti) che la poesia di ogni poeta è un « individuum ineffabile »; e che non si può dunque mai ritrovare l'equivalente logico o psicologico o morale della poesia, appunto perchè essa è

poesia e volge sua sfera e beata si gode, nel suo ordine armonico; ma a me pare che occorra liberarsi da quella corazza che col nome di armonia — e si dovrebbe invece dire « amore dell'Armonia » — cerchia e costringe ora la poesia ariostesca: essa cinge di astrattezza un così umano e gentile e terreno poeta.

Umorismo epico è il termine che mi pare chiarisca il senso intero del sentimento poetico reale dell'Ariosto, e del suo ritmo poetico umanamente eroico; e individualizzando il carattere dell'amore all'Armonia cosmica, tal quale ci sembra la avverta e la canti il nostro poeta, concluderemo che la dominante fantastica sua, sintesi di serietà e di sorriso, di coscienza di dolore e di infinito amore alla gioia, è in tutto e amore e dominio e rappresentazione contemplante l'incontro, il volubile contemperarsi e risolversi dei possibili della coscienza umana. Il potente dominio di ciò dà al *Furioso* quel suo tono sovrano e staccato, ma non distante, quel corpo grande e non abnorme, la quietezza equilibrata e piena della vita matura e conscia di sè, pari alla natura della prima estate, lieta nel calore e tutta virente: la assunzione fantastica entro cui vive tal poesia permette la visione della tragedia così come della commedia del vivere nostro terreno, senza esserne dominati mai: temperate l'una e l'altra da un umorismo profondo. Il « miser huomo » (come scriveva per rispetto alla sua dignità l'Ariosto, conservando anche in tal piccola cosa, com'è una grafia dell'*h*, il valore della dignità umana) è da lui scrutato e rappresentato attraverso le apparenze degli atti, indici infallibili dell'intimo cuore; ed amato e compatito fraternamente, attraverso la sua fantastica « ragione », in cui vibra una salda potente chiara anima rinascimentale. Il ritmo volubile dei possibili è il suo metro di rappresentazione; e quindi non i caratteri individuali di ogni piccolo uomo importano al poeta, ma i momenti ideali massimi o maggiori dell'anima umana in universale, gli universali fantastici. Ed alle volte tali momenti si legano tra loro in sequela organica e fanno collana, cioè danno la « persona »: Or-

lando, Angelica, ecc. È qui la più alta espansione dell'Ariosto maggiore; ma di solito in ogni episodio egli rappresenta il graduale e inevitabile manifestarsi di un punto culminante della coscienza umana, ed il suo rompersi o mutarsi; ed ogni episodio è quindi ugualmente importante nell'economia del poema rispetto ad ogni altro, per compiere quella immensa corona di situazioni dell'anima, cui i cavalieri e le donne danno poi tanti e tanti nomi diversi: ognuno è ricco di una forza prima che scaturisce dalla unica coscienza del poeta nel suo dominio dei vari possibili atti e sentimenti delle persone. Volgendo l'occhio agli incontri loro il poeta si prepara sempre al rapporto che ne scaturisce: ed ogni maniera loro di apparirci viene sempre atteggiata in relazione a quell'unica coscienza dei possibili; così insieme ogni episodio è valido per sè, come ogni fiore in un grande mazzo o dentro un giardino, con il suo particolare profumo, ed insieme, nel ritmo che il suo carattere avrà rispetto agli altri, in funzione tonale, nel corpo e nella varietà dell'insieme.

Le passioni — ripeto — divengono situazioni universali: ma in esse vige sempre la coscienza dell'« uomo »; ogni ispirazione singola si rifà a quel carattere fondamentale, sale da quell'eterna fontana, e si illumina dall'amore per le glorie e le possibilità dell'uomo, dalla persuasione dei suoi limiti e dalla esperienza delle prove innumerevoli che quelle esperienze permettono, e nel bene e nel male, e nel volgersi verso l'alto, e nel giungere a rifiutare il proprio essere umano (qui è la tragedia di Orlando pazzo); onde il senso di compagnevole legame che l'autore sente con le sue figure, e con il lettore stesso: uomini tutti, e tutti sullo stesso piano d'umanità; ed egli sa che così dev'essere, che così è. Onde il garbo del suo umore, fatto di graziosa gentilezza contemplativa e di segreta pietà, di affetto e insieme di consapevolezza distante. L'errore, ma insieme la gloria sono per il cuore umano: limitato sì, cupido appassionato; ma capace di altissime cose:

Homo sum, humani nihil a me alienum puto.

E l'Ariosto è perciò del tutto sulla linea del « De dignitate hominis » di Pico della Mirandola, e insieme vicino al Ficino idealmente, ma da poeta; e ciò non può non essere, nel massimo poeta della rinascita (1).

GIORGIO DE BLASI.

---

(1) Il presente studio è stato pensato come preparazione ed introduzione ad un saggio sopra « L'Ariosto Maggiore » che vado componendo: di qui il suo carattere ancor discorsivo, di ricerca; di qui le ridondanze, e il superfluo che si dovrà far perdonare. Non è stato, di proposito, caricato di note, per non appesantirlo di più. — Occorre intensificare il lavoro d'analisi degli episodi del poema; a ciò muove la mia intenzione futura, e per prima cosa si volgerà allo studio delle « persone » del *Furioso* e delle caratteristiche loro.

PIETRO VERRI E L'« ENTUSIASMO » DEL BETTINELLI

(CON LETTERE INEDITE DI PIETRO VERRI)

La simpatia che i giovani collaboratori del « Caffè » ebbero per il Bettinelli e la fiducia che questi nutrì per l'opera radicalmente innovatrice del Beccaria e dei Verri sono fatti abbastanza noti, che stanno ad illustrare i forti addentellati tra le piú convinte esperienze del nostro illuminismo e le avanzate posizioni della critica formatasi sotto l'influsso del razionalismo d'Arcadia. Prima che si iniziasse la pubblicazione del « Caffè », nel periodo di studi e discussioni che servì di preparazione alla rivista, accanto ai molti autori stranieri le cui opere erano lette e riassunte dai soci dell'Accademia dei Pugni, esiguo era il numero degli scrittori italiani, ma tra questi figuravano al posto d'onore i nomi dell'Algarotti e del Bettinelli (1). Quando poi si pubblicò il giornale, ben chiaro risultò da molti tratti che polemiche contro i pedanti e propositi a favore di una letteratura viva ed attuale non prendevano genericamente spunto dagli spiriti dell'illuminismo francese, ma spesso intendevano proprio continuare e svolgere discussioni già avviate dall'Algarotti e dal Bettinelli. Basterebbe ripensare al *Tempio dell'Ignoranza* di Pietro Verri, uno dei primi e piú programmatici saggi del « Caffè » (2): l'allegoria vi ricalca assai da vicino le bettinelliane *Raccolte*, e l'allegoria, cioè la finzione letteraria

---

(1) Vedi F. Novati, *Otto lettere di Tito Pomponio Attico* (Beccaria) *a Publio Cornelio Scipione* (Biffi), Ancona, 1887, p. 10.

(2) Sulle concordanze tra *Le Raccolte* e lo scritto del Verri, si veda L. Ferrari, *Del « Caffè », periodico milanese del secolo XVIII*, Pisa, Nistri, 1899, pp. 76-77.

dentro la quale si atteggiano i pensieri, è, piú che le ragioni addotte, buon indizio della suggestione esercitata sul Verri dal mediocre poemetto. Fu però l'articolo di Alessandro Verri *Dei difetti della letteratura e di alcune loro cagioni* che offerse al gesuita l'occasione di esprimere il suo consenso ai collaboratori del giornale milanese. Alessandro aveva trovato il modo di citare insieme il *Parallelo degli antichi co' moderni* del Perrault e le *Lettere di P. Virgilio Marone agli Arcadi*, libri « elegantemente e filosoficamente scritti », e piú di altri utili a sommuovere i pregiudizi dei letterati ma, perciò appunto, lasciati nell'oscurità (1). Letto quell'articolo, il Bettinelli scrisse a Cesare Beccaria, suo antico allievo nel Collegio dei Nobili di Parma, per elogiare l'indirizzo della rivista; non solo, ma arrivava, con le dovute cautele, a proporre di pubblicare nel « Caffè » « qualche sua coserella », intonata al carattere del battagliero giornale. Il gesuita, in seguito allo scandalo delle *Virgiliane* e della visita a Voltaire, si trovava ancora nella Casa di esercizi spirituali di Avesa, presso Verona e, pur accettando la disciplina dell'ordine, era tutt'altro che pentito, se già pensava a stendere le *Lettere inglesi*, che sono ben piú che un codicillo delle *Virgiliane*, anzi l'opera in cui la sua polemica letteraria si approfondiva per assumere il significato di sagace interpretazione di vizi e debolezze di tutto il costume italiano (2).

Prima che le *Lettere inglesi* fossero pronte per la stampa, il « Caffè » cessò le sue pubblicazioni, e solo per questo

(1) Vedi « Il Caffè », ediz. di Brescia, II, p. 99.

(2) « Per certa pruova di riconoscenza, — scriveva al Beccaria — anzi pure di nuovo coraggio spiratomi da que' fogli, le offro, dov'io potessi concorrere a sí onorata impresa, l'opera mia. E, se bene ho inteso un avviso degli autori che invita il pubblico a somministrare loro materie, mi fo ardito di esibire qualche mia coserella di quel tenore e di quel loro intento propria, quando ne sia fatto degno, e piaccia loro esaminandola di servirsene. Basta solo che il mio nome ed il nostro commercio sia occulto per non far danno con l'odiosa mia condizione, in sí tristi tempi, al loro valore ». La lettera al Beccaria, del 10 agosto 1765, si legge in C. Cantù, *Beccaria e il diritto penale*, Firenze, Barbèra, 1862, pp. 181-182.

motivo il libello apparve in appendice alla nuova edizione dei *Versi sciolti* (1). Ma dalla proposta di collaborazione alla rivista ebbe origine l'amicizia del gesuita per Pietro Verri, e il proposito di un'altra collaborazione, che si concretò nella stampa dell'*Entusiasmo*, fatta a Milano presso Giuseppe Galeazzi nel 1769 (2). Veramente, ristampando il suo trattato nel 1780, il Bettinelli dichiarò che la prima edizione era uscita a sua insaputa e che l'opera era stata « messa in luce sol abbozzata lungi da *lui*, e senza che le potesse dar l'ultima mano » (3). Al gesuita non bastava per la nuova edizione dell'*Entusiasmo* la semplice avvertenza che aveva fatto per le aggiunte e correzioni del *Risorgimento* (4); ma se arrivava ad affermare che l'edizione milanese era uscita quasi a sua insaputa, non era solo per giustificare il modo nel quale aveva rimaneggiato il libro. Difatti egli non aveva modificato il suo pensiero, ma piuttosto — in considerazione anche delle critiche che gli erano state mosse, e con particolare asprezza dal Lami nelle « Novelle letterarie » (5) — aveva badato sopra tutto a dare un'impostazione piú rigorosa all'Introduzione, ad arricchire l'Introduzione stessa e la prima parte del trattato di citazioni e referenze che convalidassero le sue tesi, e aveva aggiunto quelle Note in fine al libro che, libere come sono dall'impaccio di uno

---

(1) Venezia, Pasquali, 1766.

(2) Questa edizione non porta il nome dell'autore; sul frontespizio reca il titolo *Dell'entusiasmo delle belle arti*, col motto ciceroniano « Ad docendum parum, ad impellendum satis ». La dedica, di cui si dirà sotto, è « Al Mecenate delle belle arti ».

(3) Vedi *Opere*, Venezia, Zatta, 1780, II, p. 2; e in nota questa aggiunta: « Confidai a dotto amico il manoscritto perché il migliorasse: dopo un anno mi scrisse averlo dato a stampare pur senza toccarlo ».

(4) Per la ristampa del *Risorgimento* nella prima ediz. delle *Opere*, il Bettinelli avvertiva semplicemente: « Ancor piú che nel primo sonosi fatte notabili giunte a questo secondo tomo sempre con quella mira di dar l'anima a' fatti storici colle riflessioni, co' confronti, coll'avvicinamento delle cose antiche e delle moderne ». Vedi *Opere*, ed. cit., IV, p. v.

(5) « Novelle letterarie », t. XXX (1769) col. 637-638.

schema, contengono alcune delle osservazioni piú acute di tutto il libro, anche se non poche di esse per il soggetto che trattano sembrano quasi postille al *Risorgimento* piú che all'*Entusiasmo*. Ma nel 1780, per il carattere della sua critica sempre fortemente materiata di pretesti polemici e attenta, a suo modo, a cogliere i vari errori della letteratura contemporanea, nel riconoscere ancora valide le obiezioni ai difensori dello stile geometrico, meglio comprendeva quali ragioni lo dividessero dagli scrittori del « Caffè », dal loro radicalismo di difensori delle cose e non delle parole. Mentre piú avanti negli anni, ancora nella *Dissertazione accademica sopra Dante*, egli confermerà le aspre critiche delle *Virgiliane*, nel 1780 sentiva il bisogno di condannare quasi come un trascorso giovanile la sua solidarietà con i soci dell'Accademia dei Pugni. E infatti la condanna suona ben chiara nel discorso *Sopra lo studio delle belle lettere*, nel quale, come nel *Discorso sopra la poesia italiana*, molti dei piú tipici argomenti del gesuita tornano adattati a un piú scoperto gusto classicheggiante e moderato. Per non dire d'altro, è proprio contro gli scrittori del « Caffè » questa osservazione: « Se al lor confronto [dei prosatori di tradizione classicistica] chiamiam tante opere anche applaudite in verso e in prosa di moderni scrittori di storia, di politica, di morale, e le piú gradite del secolo sopra il Commercio, i Delitti e le pene, la Felicità, la Popolazione, il Teatro, anzi su lo Stile, su l'Eloquenza, sul Buon gusto, e simili argomenti, quale resisterebbe alla critica giusta, qual veramente scritta in italiano? » (1). Anche l'amicizia di Pietro Verri, quando Bettinelli scriveva queste parole, poteva ormai apparire un errore del tutto scontato: di qui la notizia sulla prima edizione dell'*Entusiasmo*. Ma biografi antichi e recenti hanno preso alla lettera la dichiarazione dell'autore e, per accordarla con altri particolari, sono arrivati a congetturare una storia dell'edizione dell'*Entusiasmo* che non corrisponde esattamente al vero. Primo il Galeani Napione,

(1) Vedi *Opere*, ed. cit., I, p. 26.

fedele trascrittore di notizie ed opinioni dell'ammirato maestro, si attenne alle informazioni date dal Bettinelli e ricostruì sommariamente i fatti, aggravando le responsabilità del Verri. « Alla metà di quell'anno medesimo [1767], — cosí il Napione — essendo state soppresse dal Governo veneto le Case di esercizi, si recò l'abate Bettinelli a Milano. Ivi lasciò il manoscritto dell'*Entusiasmo* al conte Pietro Verri per esaminarlo, e venne poscia a stabilirsi in Modena per invito del p. Granelli, leggiadrissimo scrittore, come ognun sa, delle Lezioni sopra la Scrittura sacra. Poco dopo, vale a dire nel 1769, il conte Verri gli mandò il libro dell'*Entusiasmo* stampato senza emendarlo, come fece poi l'autore » (1).

A rendere sospetta la versione data dal Galeani Napione sarebbe bastato un confronto tra la dedica dell'opera nella prima e nella seconda edizione. In questa il Bettinelli riprendeva fedelmente la dedicatoria del 1769, togliendo solo le frasi di elogio al conte di Firmian, le quali erano ben state scritte da lui e non inserite dal Verri! Ma è piú singolare che abbia ancora creduto di spiegare col viaggio a Milano del '67 la pubblicazione dell'*Entusiasmo* proprio chi ebbe il merito di mettere in luce, con altri brani dell'epistolario bettinelliano, una letterina del 2 marzo 1768 del conte di Firmian al gesuita, nella quale il ministro, mentre ringraziava l'autore per gli opuscoli che gli aveva mandati, scriveva: « Aspetto con impazienza quello che ella scriverà sopra l'Entusiasmo: l'opera mi par ch'esser debba bella e degna di un Philosofo ornato di tutte le altre lettere » (2): parole che abbastanza chiaramente lasciavano intendere che il Bettinelli stava ancora attendendo nell'inverno del '68 alla stesura del suo trattato.

Tuttavia, senza ricorrere a congetture, la storia degli accordi che corsero tra il Verri e il Bettinelli si poteva

---

(1) F. Galeani Napione, *Vite ed elogi d'illustri italiani*, Pisa, Capurro, 1818, III, p. 195.

(2) Vedi L. Capra, *L'ingegno e l'opera di Saverio Bettinelli*, Asti, Paglieri e Raspi, 1913, pp. 228-229.

già ricostruire attraverso alcune lettere del gesuita all'amico, pubblicate in quella fonte preziosa per la conoscenza di fatti e fatterelli della vita letteraria del Settecento che è il volume delle *Lettere inedite d'illustri italiani che fiorirono dal principio del secolo XVIII fino ai nostri giorni* (1). Nella seconda delle lettere ivi raccolte, in data 31 gennaio 1767, il Bettinelli, mentre esprimeva la sua « fiducia nell'aperto e franco giudicare » degli scrittori del « Caffè » e mostrava il desiderio di conoscere con esattezza i nomi degli autori che si nascondevano dietro le sigle con le quali erano contrassegnati gli articoli della rivista, scriveva: « La prima grazia che le domando, si è di permettermi consultarla su qualche mio lavoro, e prima sopra un *Saggio intorno all'Entusiasmo nelle arti*, che le manderò quanto prima » (2). E sicuramente, prima e dopo il viaggio a Milano dell'estate di quell'anno — viaggio promesso fin da questa lettera del 31 gennaio —, il Bettinelli trattò col Verri della stampa dell'*Entusiasmo*, per la quale l'amico non fece nulla di sorpresa. Nella lettera del 17 luglio 1768, quando non occorrevano piú i consigli ma si prendevano gli accordi per la stampa del libro, il Bettinelli discorreva esplicitamente della dedica a Sua Eccellenza e si rimetteva al Verri solo per questioni d'ordine pratico: come sopprimere o no una frase della dedica e decidere del formato del volume.

Le lettere del Bettinelli non erano però sfuggite a chi studiò la storia del « Caffè ». Anzi Luigi Ferrari non solo ne tenne conto, ma da esse risalì alle risposte del Verri, che giacevano inedite nel fondo bettinelliano della Biblioteca Comunale di Mantova, per darne nel suo diligente studio sul « Caffè » qualche brano (3). Ma anche il Ferrari,

(1) Milano, Dalla Società tipografica de' Classici italiani, 1835. Le lettere del Bettinelli sono quattro: del 6 dicembre 1766; del 31 gennaio 1767; del 17 luglio 1768; del 26 ottobre 1768.

(2) *Lettere inedite d'illustri italiani*, cit., p. 35.

(3) Il Ferrari pubblicò a p. 92 del suo saggio cit. un breve squarcio della lettera del 19 marzo 1768, e diede notizia di quella del 1° ottobre 1768.

o perché non esaminò tutte le lettere o perché non prestò attenzione a quella del 13 luglio 1768 nella quale il Verri dichiarava di avere ricevuto da poco il manoscritto dell'*Entusiasmo*, accettò la versione del Napione (1). Veramente già le lettere del Bettinelli ponevano in chiaro la vera storia della prima edizione milanese dell'*Entusiasmo*; ma da quelle del Verri si ricava qualche altro particolare. E per quelle notizie che contengono, sugli interessi culturali dei due corrispondenti, sulla dibattuta questione dei gesuiti e le difficoltà nelle quali si trovava il Bettinelli, sui lavori ai quali attendeva Pietro negli anni che seguirono la fine del « Caffè », meritano d'essere conosciute integralmente (2).

Milano, 30 dicembre 1767.

Padre mio onoratissimo,

ho pagato anch'io il tributo d'una leggiera indisposizione, la quale mi ha impedito di fare piú pronta risposta a due pregiatissime di lei. Con questa le indirizzo il tomo secondo dell'« Estratto » di quest'anno (3); ella vi scorgerà la voglia che ho avuto di annunziare de-

---

(1) *Op. cit.*, p. 92, n. 2.

(2) Delle cinque lettere del fondo bettinelliano, quattro — quelle del 1768 — sono registrate nel catalogo manoscritto della Biblioteca. La prima non è registrata nel catalogo, trovandosi in una cartella contenente « n° 40 tra lettere e viglietti dal 1753 al 1808 » di corrispondenti sconosciuti o male identificabili. La firma del Verri è infatti indecifrabile, ma inconfondibile è la sua scrittura, ed altri aveva già posto sulla lettera l'annotazione « di P. Verri ».

(3) Nell'« Estratto della letteratura europea » per l'anno 1767, t. 2°, pp. 28-46 apparve la prima puntata dell'articolo del Verri sull'ediz. veneziana dei *Versi sciolti* che conteneva anche le *Lettere inglesi*; le altre due puntate, menzionate in queste lettere, apparvero nel t. 3° del 1767, pp. 161-176, e nel t. 1° del 1768, pp. 3-18. Le osservazioni piú interessanti del Verri sono contenute nella prima puntata, dove egli deduceva riflessioni sue dalla controversa fortuna del libro: « L'Autore chiunque egli siasi di questa raccolta, merita la stima e la gratitudine di tutti gli uomini illuminati; vi voleva un coraggio e un amore non volgare degl'ingegni italiani per contraddire ingenuamente, siccome egli ha fatto, agli errori venerati da secoli... Egli ha osato portar l'analisi nell'esame di Dante e del Petrarca; egli ha separato le bellezze di que' poeti dai difetti loro... Non ci voleva tanto per movere i tumulti della massa servile. Le persecu-

gnamente i *Versi sciolti*, e la disgrazia con la quale vi sono riuscito. Nel primo Giornale annunzierò le *Lettere di Virgilio* come sono impegnato; bisognerebbe trascriverle tutte per giovare al pubblico; pure converrà scegliere e sacrificare.

Ho parlato molti giorni sono con un giudizioso viaggiatore che ha conosciuto intimamente Gian Giacomo di Ginevra ed è entusiasta per lui; egli debb'essere certamente uomo di sommo merito per le virtú sue, semplice, libero, generoso, e benefico all'eroismo. Ha stampato di fresco il suo *Discorso della musica* (1), ch'io non ho veduto, ma che si vuole un'opera classica; in Olanda già si è contrafatta estraendo gli articoli dell'*Enciclopedia*, ma l'opera nuova è di molto superiore. Credo che l'arte di scrivere in musica sia ancora al dí d'oggi come l'aritmetica prima dell'invenzione delle cifre arabiche; non so che siavi mai stato un profondo pensatore che abbia da' suoi princípi esaminata la sensibilità dell'orecchio umano all'armonia analizzandone i princípi e riducendo a leggi generali e primitive le sensazioni sgradevoli e disgustose che ne nascono. Forse nemmeno Rousseau è geometra abbastanza per giungervi.

Gentilissimo padre Bettinelli, mi conservi la preziosa sua grazia e mi creda con immutabile rispetto e stima il suo servitore

Milano, 19 marzo 1768.

Padre mio stimatissimo,

sono sicuramente già compiuti i due mesi dacché ho consegnato al Galeazzi un pacchetto contenente il 2° volume dell'« Estratto » per il mio stimatissimo padre Bettinelli unitamente ad una mia lettera. Conoscendo dal gentile foglio di lei che non era giunto al suo destino ne ho fatto ricerca e mi vien detto che per errore siasi innol-

---

zioni sofferte da questo benefico scrittore saranno un fatto de' piú classici per caratterizzare lo stato della nostra letteratura alla metà appunto del secolo decimottavo; e il suo libro è uno de' pochi che possiamo presentare agli Oltramontani per discolparci dall'accusa d'essere sempre mediocri e imitatori nelle belle lettere. Da dieci anni a questa parte gl'ingegni d'Italia hanno fatto progressi grandi; pare che le Alpi non sieno piú tanto una costiera impenetrabile, siamo entrati in una società coll'Europa piú che per lo passato; gridano, esclamano taluni interessati a tenersi al livello di prima; ma la letteratura francese, la inglese, la tedesca comunicano colla nostra, va accrescendosi il numero di quei che giudicano per princípi non per costume, e decidono per ragione non per autorità ».

(1) Del *Dictionnaire de musique* l'« Estratto della letteratura europea » diede due volte l'annuncio con parole che ricordano in parte queste del Verri (vedi 1767, t. 4°, pp. 216-217; 1768, t. 1°, p. 205). Ne dava poi un diffuso resoconto nel t. 2° del 1768, pp. 177-204.

trato a Bologna, ma che sicuramente ora sarà nelle di lei mani. Il terzo tomo che è sortito ieri lo spedirò colla venuta del signor Duca costí. Frattanto so che il marchese Recalcati ha nelle mani la di lei raccolta destinata a me; io sono impaziente di possedere questo dono dell'amabile e generoso ristoratore degl'ingegni d'Italia.

Sono pochi giorni che ho parlato di lei con S. E. il signor conte di Firmian che ha pure ricevute le poesie. S'è meco espresso con termini di molta amicizia e stima. Io trovandomi solo e aperto naturalmente il campo, ho detto che *è un peccato che un uomo di quel merito si trovi imbarazzato come deve attualmente essere per il vestito che ha indosso; abbandonare la società non è in mano sua, restandovi son duri assai i trattamenti ai quali è esposto, e difficilmente potrà dormir bene le sue notti* (1). S. E. è meco convenuta ed ha mostrato molta sensibilità. Io sono andato piú avanti e gli ho detto che mentre il p. Bettinelli era a Milano in un discorso che ebbe meco convenimmo che S. E. avrebbe potuto onestamente cavarlo d'impiccio col procurargli una lettura o a Pavia, o anche a Brera, caso che i gesuiti dovessero sloggiarne. Eravamo soli, ed ho creduto bene il gettare cosí un principio che in ogni caso non resterà sterile a quanto ho potuto penetrare, sebbene sulla eventualità di veder Brera vacante non ha lasciato travvedere alcuna apparenza di probabilità. Ella conservi con la maggiore riservatezza questa ingenua apertura di cuore che le faccio, e si assicuri che sinceramente io ho piú zelo di servir lei come uomo di merito di quello che alcun divoto lo possa avere di servir lei gesuita, e mi comandi liberamente e s'assicuri del piú religioso secreto in ogni caso, perché io sarò veramente glorioso se potrò essere un elemento che abbia (2) contribuito a procurare fra di noi condecente ed onorato asilo a un uomo di lettere illustre e benefico quale ella è, e mi angustio pensando allo stato in cui dev'essere il di lei cuore. Io spero ch'ella aggradirà i sentimenti che mi ha fatto nascere, e che se la mia fortuna è ancora troppo piccola per renderli importanti, la loro naturale indole però deve renderli a lei cari.

Sono senza complimenti il suo vero obbligatissimo servitore

Onoratissimo padre Bettinelli, Milano, 13 aprile 1768.

col mezzo del signor generale Cavarruvias (3) le avvanzo il terzo tomo dell'« Estratto », dove troverà maltrattate le amabili sue

(1) La sottolineatura è del Verri, salvo che s'interrompe a « restandovi », ultima parola della pagina.

(2) Nell'autografo c'è la ripetizione « un elemento che avrà », ma al principio di nuova pagina.

(3) Il marchese Cavarruvias de Leyva, che era al servizio del Duca di Modena.

Lettere di Virgilio. Lo stampatore mi ha fatta una cortesia assai gotica ed è che senza mia saputa, per darmi comodo a terminare, ha lasciato un foglio precisamente di stampa vuoto, e compiuto il libro poi ha dovuto tagliare e ritagliare il mio estratto sino a che entrasse precisamente nella cornice preparata senza largheggiarvi o eccedere. A questo attribuisca il gentilissimo padre Bettinelli la costipazione che in alcuni luoghi troverà e le improvvise voltate; per il che io non ne sono punto contento.

Attualmente sto terminando l'estratto delle dodici lettere e spero che sarà meno mostruoso e lo presenterò col primo tomo con minor vergogna che non faccio. Io sono obbligatissimo a lei per la somma grazia e bontà colle quali si è degnato di valutare un nulla per sé e che non aveva di buono altro che il principio da cui partiva, cioè il discorso fatto col Ministro; disponga di me e sia sicuro in ogni caso che avrò un vero giubilo qualunque volta potrò conoscere di esserle ucello (*sic*) di buon augurio. Sono colla solita devozione e rispetto il suo obbligatissimo e devotissimo servitore

Milano, 13 luglio 1768.

Onoratissimo padre,

non le ho dato prima d'ora riscontro della ricevuta del manoscritto per poterle dire qualche cosa di piú, sapendo altronde che non poteva avere inquietudine attesa la persona a cui l'ha consegnato.

Il signor conte di Firmian dunque accetta con piacere la dedica a condizione però che non vuole essere lodato e che in una dedica breve e semplice si dica che animato dalla amicizia che egli ha per lei gli dedica il libro. Aspetto dunque che il mio stimatissimo padre Bettinelli mi trasmetta una dedicatoria corrispondente, e se lo giudica io la mostrerò al signor conte, acciocché siamo sicuri della di lui approvazione. Il restante potrebbe rinchiudersi in una prefazione. Frattanto io ho data commissione al Galeazzi che è il più abile e discreto nostro stampatore di esaminare quanti fogli sarà il libro stampandolo in quarto (veda se lo vuole in 4° o in 8°. Io credo meglio in 4° per essere il sesto delle altre cose già stampate). Il Galeazzi mi deve fare poi piú progetti; cioè quanto importerà a farlo a conto di lei, quanti esemplari se ne dovranno rilevare facendolo in società; se vuole farlo a conto proprio ecc. Quanto poi alla cura della edizione farò tutto quello che potrò io stesso perché riesca bene, e il signor Luigi Lambertenghi mi aiuterà onde spero si faranno le cose con reputazione. In breve le darò riscontro di tutto questo.

Dicono che i gesuiti si somigliano tutti, io non lo credo. Riccati e Ferrari, Bettinelli e Noghera (1) devono star male assieme: basta

(1) Sulla questione della cultura gesuitica sono da tener presenti le risposte del Bettinelli nelle lettere del 17 luglio e 26 ottobre 1768,

leggere le loro opere. Quest'ultimo ha stampato un libro contro gli increduli che fa compassione; non si può disragionare con maggiore intrepidezza di quello ch'ei fa, si forma chimere che non esistono in natura e le combatte come i mulini a vento, e gli argomenti che dovrebbe trattare gli omette; egli pretende d'atterrare l'incredulità senza aver letti gli autori che sventuratamente la spargono; non si può difender peggio una buona causa, e il libro del p. Noghera se andasse nelle mani di un Irochese, lo farebbe piuttosto ateo che cattolico per poco che l'Irochese ragionasse. Egli vale in favore della religione, quanto La Mettrie in favore dell'irreligione. Le assicuro che difficilmente si può leggere cosa peggiore.

De' miei studi le posso dare poche nuove. Ho veramente tre cose diverse già incominciate, ma sa il cielo se potrò andare avanti. Una si è sulla natura del piacere: travvedo una lunga striscia d'idee ancora intatte e fertili di conseguenze. L'altra è una analisi sul prezzo, la quale dovrebbe schiudere i primi elementi della economia pubblica sulla quale si è scritto assai sin ora declamando ed errando per un mare di cose, e non dispererei di far vedere che è una scienza avente i suoi rigidi princípi dimostrati e suscettibili d'una catena di dimostrazioni. Finalmente l'altra opera è una pazzia già molto innoltrata, è un delirio sul gusto di Rabelais senza le indecenze sue e secondo la tinta propria della mia fantasia. Le cose sacre e l'onesto costume devono sempre rispettarsi e non è mai cosa né onesta né utile il mancare a questi princípi.

Eccole brevemente e in vera amicizia svelate le idee mie, ma progredisco con somma lentezza, seccato come sono perpetuamente dalle brighe del mio ufficio. Padre mio onoratissimo, mi comandi e mi creda il suo vero divotissimo ed obbligatissimo servitore

Milano, 1° ottobre 1768.

Padre mio onoratissimo,

sa il cielo cosa avrà pensato di me, ed io non le do torto. L'essenziale, cioè l'accettazione della dedica, ella sa che S. E. il signor Conte di Firmian l'ha fatta. Da un mese e mezzo se ne sta alla campagna, né credo vi sia necessità di comunicare al Ministro la dedi-

---

in *Lettere inedite d'illustri italiani*, cit., pp. 38 e 40. Su Vincenzo Riccati si veda *Il Settecento* di G. Natali, 3ª ediz. (1950), p. 221; il Ferrari al quale qui si allude è il p. Guido Ferrari, professore di rettorica a Brera, sul quale si veda *Il Settecento* del Natali, ed. cit., pp. 527 e 557; sul p. G. B. Noghera che con le sue opere sulla religione cristiana si oppose sia agli illuministi sia ai giansenisti, si veda A. Lombardi, *Storia della lett. it. nel sec. XVIII*, t. I, Modena, Tipografia Camerale, 1827, pp. 156-157.

catoria prima, non essendovi in essa cosa che possa mai essergli discara. Il Galeazzi colla sua lentezza in buona parte è cagione del mio ritardo. Il solo progetto che si può sperare in Milano eccolo.

Stampando l'*Entusiasmo* con buona carta e caratteri e stampandone cinquecento esemplari la spesa sarà di lire 1000, cioè lire 2 ciacuno esemplare. Lo stampatore s'offre di fare una società per due quinti a carico nostro e per il restante a carico suo. Questo è il patto piú comodo che si è potuto avere. Dunque bisogna dare allo stampatore lire 400 e riceverne esemplari 200. Io per mia parte avrò bisogno di 50 esemplari; ho fatto parte di questo progetto al marchese Recalcati, il quale ne prenderà almeno altri 50 esemplari. Dunque non manca altro che trovare chi rilevi altri 100 esemplari; io crederei di parlarne al conte Marliani; veda se ha qualche altro progetto da suggerirmi e fatto ciò si pone sollecitamente mano all'opera. Nella nostra città questa manifattura è stata sin ora vessata a segno che nessun grosso capitalista la esercita, pochissima corrispondenza si ha colle piazze forestiere; conseguentemente malgrado l'eccellenza dell'opera sono timidi perché temono una sollecita ristampa in Venezia prima di avere spacciata l'edizione. In questo stato sono le cose. Se il mio onoratissimo padre vuole una stamperia che lo servirà senza fare alcun conto e gli regalerà una trentina di esemplari per i suoi amici, quella del Coltellini di Livorno sarebbe a proposito; è la stessa dell'Algarotti e dei *Delitti e pene*; il direttore di essa è mio amico e potrei servirlo colà, ma non risponderei d'una esattissima correzione.

Io parto per la villa dove riceverò gli ulteriori suoi comandi, ed al ritorno gli eseguirò. L'« Estratto » già da due mesi le è stato diretto colla spedizione del Galeazzi medesimo; credo che a quest'ora lo avrà. Colla piú distinta stima e rispetto mi confermo suo vero e obbligatissimo servitore

***

La storia esterna dell'edizione dell'*Entusiasmo*, riproponendo la questione dei rapporti che il suo autore ebbe con gli scrittori del « Caffè », suggerisce a questo punto qualche aggiunta sulla origine del trattato bettinelliano e sul suo significato nella critica e nel pensiero estetico del Settecento. La prima idea dell'*Entusiasmo* venne dalle lezioni tenute a Parma: come il *Risorgimento*, l'*Entusiasmo* fu concepito negli anni in cui dagli impegni con la scuola e dalle conversazioni con il Frugoni il Condillac il Du Tillot, il Bettinelli trasse l'impulso a concepire opere di vasta struttura sulla stessa linea su cui erano nati i suoi

primi scritti polemici. Non dimentichiamo la prefazione al *Risorgimento* e in particolare questa pagina: « Dopo d'aver dunque voi veduto nel saggio dell'*Entusiasmo* una ricerca attenta de' nostri interni princìpi, cognizioni, disposizioni per le lettere e l'arti, vedete oggi l'esterne pruove di fatto, per le quali il raziocinio o il sentimento dell'anima accordisi colla storia e colla esperienza, in quel modo che in fisica gli sperimenti comprovano i sistemi e dan valore alle congetture filosofiche. Questa pietra di paragone dovrebbe applicarsi ad ogni studio, se fosser gli uomini men nemici della fatica e amanti meno de' lor vani pensieri... Dovrebbe ognuno persuadersi che v'ha una filosofia sperimentale in ogni professione e facoltà, per cui la meditativa intellettuale confermasi o si disinganna; e come gli esperimenti meccanici o fisici hanno atterrati gli aerei sistemi tanto tempo fatti tiranni delle menti e delle scuole, così le pruove di fatto ancor nella storia farebbono discoprire gl'inganni di molte opinioni assai radicate, e porrebbono la verità nel suo possesso legittimo » (1). Ma dagli anni delle lezioni di Parma alla loro rielaborazione passò un non breve periodo, e fu solo nel raccoglimento di Avesa che il Bettinelli attese a scrivere in forma di trattati l'*Entusiasmo* e il *Risorgimento* (2).

Tuttavia già nel 1755, quando attendeva ai suoi corsi di professore, il gesuita aveva dato un'importante anticipazione di quello che doveva divenire l'*Entusiasmo*: quando non s'era ancora accordato con l'Algarotti per la stampa dei Versi sciolti, per conto suo a Milano, col nome arcadico di Diodoro Delfico, pubblicò separatamente i suoi sciolti (3), premettendo una breve prefazione e — fatto assai piú importante — alcune pagine teoriche sulla poesia tolte dal De Bernis e dal padre Ceva. Se scelse quelle tra le molte che gli offriva la trattatistica del suo tempo (e non si

(1) Vedi *Opere*, ed. cit., III, pp. v-vi.

(2) Vedi Galeani Napione, *Vite*, cit., III, p. 195.

(3) *Versi sciolti* di Diodoro Delfico P. A., Milano, appresso Giuseppe Marelli, 1755.

dimentichi che le *Memorie d'alcune virtù del signor conte Francesco De Lemene* non erano nel 1755 una novità: la prima edizione era apparsa nel 1706 la seconda nel 1718), questo fu perché nelle affermazioni del Bernis e del Ceva, il Bettinelli riconosceva le idee che erano le sue e alle quali ispirava l'insegnamento di Parma (1). Anzi chi legge il breve *Ragionamento sulla poesia* del Bernis e gli estratti dal Ceva, non stenta a riconoscervi proprio il nucleo piú importante del trattato bettinelliano e persino alcune delle affermazioni che nell'*Entusiasmo* hanno maggior rilievo, come indici di un'intelligenza ben aperta alla comprensione teorica della poesia. La stessa definizione famosa del Ceva (« ... la poesia, massimamente la lirica, può quasi chiamarsi un sogno, che si fa in presenza della ragione... »), che si legge in una delle note aggiunte alla seconda edizione del trattato bettinelliano, era già nelle pagine estratte nel 1755; e dal De Bernis venne tolta di peso quest'altra affermazione che farà poi spicco in una nota, la XVIII[a], della seconda edizione dell'*Entusiasmo*: « La poesia ... è l'arte di dipingere la natura, dando allo spirito il colore dei corpi e dando ai corpi la vivacità ed il fuoco dello spirito » (2).

---

(1) A proposito del Ceva e del conto che ne fece il Bettinelli non si deve tuttavia trascurare la tradizione di cultura gesuitica che ebbe i suoi maggiori rappresentanti nel Pallavicino, nel Ceva e nello stesso Bettinelli. Si ricordino almeno a questo proposito alcune pagine del Croce sul Pallavicino e il Ceva nella *Storia della età barocca*, Bari, Laterza, 1946, 2[a] ed., in particolare le pp. 184-188 e 221-222.

(2) Nella edizione milanese dei *Versi sciolti* la definizione si legge a p. 7. Non è superfluo avvertire che il *Ragionamento sopra la poesia* è la traduzione del *Discours sur la poésie* che si legge nel I volume delle *Œuvres* del De Bernis (à Londres, MDCCLXXIX); il Bettinelli traducendo tralasciò una parte in cui lo scrittore francese discorreva della sua opera, e — particolare più curioso — sostituì ad esempi attinti dalla cultura francese altri esempi più pertinenti a un lettore italiano. Così dove il De Bernis aveva scritto: « Les jeunes poètes surtout donnent rarement aux objets différents le ton de couleur et le degré d'expression qui leur conviennent: ils confondent tous les genres de sytle et peignent une danse de Watteau avec

Precisando le notizie sulle fonti dell'*Entusiasmo* non ci sembra però che si venga a porre una severa limitazione all'importanza del trattato; si offre piuttosto il modo di meglio apprezzare il suo significato nella trattatistica estetica del Settecento. È giusto quello che osservò il Croce: che nel libro del gesuita « spira aura di libertà »; ma l'aggiunta che esso « non contiene altro che vivaci ed eloquenti determinazioni empiriche della psicologia del poeta, dell'entusiasmo poetico » (1), merita qualche correzione. L'« aura di libertà » è quella stessa della piú intelligente trattatistica settecentesca, che dal Gravina in poi tentò di spiegare il fatto artistico nella sua essenza, anzi che continuare le precettististiche e le poetiche nelle quali si era irrigidita l'estetica rinascimentale. E al Bettinelli come ad altri, in questa scoperta di una piú libera concezione della poesia, era di aiuto la lettura intelligente e spregiudicata di teorici antichi e moderni: d'Aristotele, il cui principio della poesia come mito venne ripreso allora nel suo preciso valore teorico; dell'autore del *Sublime*, la cui fortuna da Boileau in avanti fu essenziale nella critica e nell'estetica settecentesca; del Patrizi, al quale il con-

---

le pinceau fier des Le Brun et des Poussin »; il Bettinelli mutò: « dipingendo una danza dell'Albani col risentito pennello di Tiziano e di Rubens ». Del resto anche nell'estrarre e ordinare le « riflessioni » del Ceva il Bettinelli si permise qualche manomissione. Basti un esempio: il Ceva aveva scritto: « La sua mente [del Lemene] a me pareva (e parmi averlo detto una volta a lui medesimo) parevami, dico, una sala principesca, tutta messa a oro... » (v. *Memorie d'alcune virtù* ecc., Milano, Bellagatta, 1718, 2ª ed., p. 92), e il Bettinelli corresse: « La mente d'un gran poeta a me sembra una sala principesca tutta messa a oro... » (*Versi sciolti*, ed. cit., p. 12); né in questo modo tradiva il significato dell'opera del Ceva che era ben più che un « elogio » del Lemene, ma, come osservò il Croce, « ha l'andamento di un saggio critico moderno » e vibrante dei nuovi concetti sulla poesia ed il gusto consentiva di assumere a significato più generale anche osservazioni particolari fatte a proposito dell'opera dello scrittore lodigiano.

(1) B. Croce, *Estetica*, VI ediz. riveduta, Bari, Laterza, 1928, p. 267.

cetto di entusiasmo già era servito come argomento contro la precettistica dei suoi tempi; per non dire dei numerosi riferimenti a scrittori d'ogni epoca che non suonano come pura esibizione di apparato culturale. Ma le « definizioni empiriche della psicologia del poeta » rispondevano nel Bettinelli al bisogno di *accordare il raziocinio o il sentimento colla storia e colla esperienza*, rispondevano cioè al fondamentale empirismo cui il nostro scrittore teneva fede anche quando contrapponeva la sua ricerca psicologica — dettata da conoscenza concreta della poesia, da esperienza diretta degli stati d'animo poetici —, alle astrazioni dei nuovi teorici del linguaggio e dell'arte: spiriti geometrici, ed incapaci perciò d'intendere il divino entusiasmo dell'artista.

Ed anche in questo il Bettinelli si trovava veramente in accordo con gli scrittori del « Caffè »: non tanto con il Beccaria del frammento *Sullo stile*, quanto col giovane Alessandro Verri, del quale egli aveva letto queste parole, del tutto consonanti con i suoi propositi:

« Sono i freddi esami, le caute discussioni, giudici altrettanto giusti delle opere di ragionamento, quanto incompetenti di quelle di sentimento. Sono Epicurei nelle belle arti i sublimi maestri: non resistono, ma sono trascinati dal sentimento; non eglino si accostano alle passioni, ma esse li tirano a sé quasi irresistibilmente. All'eccellente dramma fatto dal loro nemico essi piangono, ché non ha tempo la importuna ragione di ficcarsi tra l'oggetto e la vivissima sensazione. Se gli uomini grandi ritrovano difetti nelle opere grandi, essa è l'ultima scoperta che vi facciano, ed i piccoli la prima. Non sono difetti importanti quelli che nelle opere di cuore non si scoprono che ragionando. Che importa se in una sublime poesia, la quale ti ha rapito in entusiasmo, con freddo esame tu ritrovi alcuni néi sparsi qua e là? Il sentimento non ha mai torto: l'autore ha ottenuto il suo fine, e levando ancora tutte quelle macchie, che ritrovò la fredda ragione e che non poté trovare il sentimento, non sarà sensibilmente migliorata un'opera fatta pel sentimento. Ciò non ostante è stato detto, e

bene, che le opere bisogna comporle con ardire e con passione, e ripassarle coll'intelletto » (1).

Le affermazioni di Alessandro Verri potrebbero ad una ad una essere messe a riscontro con brani dell'*Entusiasmo*: pensiamo alla netta contrapposizione tra spirito geometrico ed entusiasmo artistico e alla polemica contro i moderni che hanno voluto insegnare lo stile per geometria e per analisi, ricorrenti in tutto il trattato; pensiamo all'idea del divino fuoco dell'entusiasmo, che ha « questa essenziale proprietà, di comunicarsi ed incendiare altrui del suo medesimo fuoco » (2); o al genio che nella sua spontaneità crea le cose grandi e si fa perdonare « facilmente le negligenze in parole, perché le ricompensa in abbondanza di cose » (3); e ancora al rapporto tra creazione e lavoro di lima: « Se difetto vi sia [nelle grandi opere d'arte], con l'animo riposato poi si tolga. Aggiugnesi o levasi, i contorni finisconsi secondo l'arte; ma la figura che uscì allora non si farebbe altrimenti, e non mai si potrebbe condurre a quel getto grandioso e sovrano. Non è certo fino allora finito il lavoro, perché non è stata opera, se non che d'istinto e d'impeto, avvenendo di rado che in quel tumulto, in quella multiplicità d'oggetti affollati non sia qualche confusione o irregolarità, che a miglior tempo s'emenda, cioè quando, posato il furore, sopravvenga il giudizio a discernere ed ordinare e trascegliere tra que' confusi materiali ciò che sta bene a mettersi in opera e giovi alla fabbrica » (4). E altri riscontri non sarebbero difficili anche per il carattere dell'*Entusiasmo*, così folto di precisazioni e distinzioni; come non sarebbe laborioso trovare in vari scritti del « Caffè » asserzioni che collimano coi giudizi espressi nell'*Entusiasmo*, sulla libertà dalle precettistiche e, in genere, da quei pedanti « che cercarono d'avvilire Orazio, che giunsero a far impazzire il troppo compiacente

(1) Vedi « Il Caffè », ed. cit., II, p. 101.
(2) *Opere*, ed. cit., II, p. 119.
(3) Ivi, p. 147.
(4) Ivi, p. 67.

Torquato Tasso » (1); perché per gli scrittori del « Caffè » come per il gesuita la difesa del sentimento e della spontaneità in poesia era tutt'uno con la lotta contro ogni sorta di pedanteria e di accademismo.

Tuttavia l'originalità e il significato dell'*Entusiasmo* meglio s'intendono ripercorrendo i vari giudizi che l'autore dissemina su poeti antichi e moderni, italiani e stranieri. Si tratta, nella maggior parte, di spunti che ricorrono nelle altre opere del gesuita, e in particolare nel *Risorgimento*; ma la necessità d'inquadrare quei giudizi nella trama del libro porta anche a certe accentuazioni che aiutano a meglio intendere la critica del Bettinelli nel suo intrico di ardite anticipazioni e di remore pesanti.

A proposito di Dante, per esempio, si leggono qui affermazioni che potrebbero quasi sembrare in contraddizione con il proverbiale atteggiamento iconoclastico delle *Virgiliane*. Dell'Alighieri non solo è riconosciuto come segno di grandezza quel « non so che di selvaggio e d'incolto » che vi è nella sua poesia (2); ma lo si ascrive alla classe dei poeti che eccellono per forza d'immaginazione e per impeto creativo (« Omero, Dante, Ariosto, Milton, Cornelio, tra' poeti sembrano fare una classe primaria, e chi venne dopo tra maggior lume e coltura restar sembra di sotto in questa parte, come Virgilio, Petrarca, Tasso, Pope e Racine, i quali nel bello sono superiori » (3)). Ma sull'Alighieri piú importante è questo brano: « Dante viola però molte leggi della grammatica; fa servire le rime a sé, non a lor serve; crea le parole, se non le trova, o le prende d'altri idiomi, perché segue suo impulso, purché rappresenti il quadro che ha in mente. Sebbene talora è sì felicemente investito, che tutto gli si presenta felicemente come nell'Ugolino e in pochi altri passi, cioè in quei momenti propizi, ne' quali l'estro sereno e tranquillo è un mattino lucido e un limpido fiume, non una sera nebbiosa o una

(1) Vedi « Il Caffè », ed. cit., I, p. 280. Sono parole di Pietro Verri.
(2) *Opere*, ed. cit., II, p. 69.
(3) Ivi, p. 181.

torbida piena, come esser suol le piú volte » (1). Giustamente Walter Binni ha rilevato che anche nelle *Virgiliane* « il passo che piú piace agli Elisi è il canto del Conte Ugolino »; e di qui deduce che nel Bettinelli « la precisa limitazione alla potente espressione di patetico, di dolente, disperato, di sentimenti sublimati ed estremi, indica l'accentuazione di un gusto sentimentale e realistico, di un amore del concreto umano che sarà sviluppato e realizzato nel romanticismo »; sicché piú dei vari difensori accademici di Dante è « convincente in senso positivo quel nocciolo di riconoscimento del concreto e del genio dantesco che dalle *Virgiliane* il Bettinelli poteva rinforzare, come fece con le giustificazioni dell'*Entusiasmo*, che in certi momenti pare indirizzato, pur nei suoi limiti settecenteschi, illuministici a una rivalutazione della poesia dantesca » (2). Se non che le limitazioni stesse che nell'*Entusiasmo* sono poste al genio di Dante, con quel personale modo di distinguere poesia e non poesia, lasciano intendere come non si dia vero accordo tra la difesa teorica del concreto e del passionale e l'effettivo gusto di lettore del Bettinelli, un gusto che, mentre lo portava a porre limitazioni a Dante, gli faceva accettare senza riserva la poesia del Chiabrera, del pindarico Chiabrera (3). Ed era del resto piú da lettore di Chiabrera e di Frugoni che di Dante e Corneille la pagina che chiude la prima parte dell'*Entusiasmo*, nella quale il Bettinelli, non facendo propriamente critica, non

---

(1) Ivi, pp. 167-168. Non è forse superfluo rammentare il giudizio dato nel *Risorgimento* (*Opere*, ed. cit., III, p. 156) sull'Alighieri, il quale « la lingua arricchí d'ogni genere di bellezze, di sublimità, di novità, di frasi, di modi, di lumi, benché tra molte difformità, e insieme diede a vedere una immensa erudizione, un ingegno mirabile, una ancor più mirabile imaginazione ».

(2) Vedi Walter Binni, *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1948, pp. 85-87.

(3) « Pindaro a molti non è intelligibile, Orazio oscuro riesce, Chiabrera strano; essendo questi i piú caldi d'estro d'infra i poeti » (*Opere*, ed. cit., II, p. 71). « Siccome possiam vantarci d'un Petrarca, e d'un Chiabrera, per dir solo i capi, nella lirica ». (Ivi, p. 177).

impegnandosi su questioni teoriche, meglio scopre la sua poetica:

« Se io dovessi dunque fare il ritratto dell'entusiasmo, ecco il mio quadro, che comporrei dalle cose e dagli attributi sinor riscontrati come suoi propri. Un bel giovane ignudo, ma non effeminato o sfacciato, di nobile e ardita fisonomia, di carni fresche e succose, irrigate da vivo sangue, e intrecciate di nervi e di muscoli. Ha sulla fronte una viva fiammella, ha l'ali al tergo, è in atto di sormontare, volando, le nuvole, e squarciandole rapidamente lascia dietro di sé traccia di luce. Gli occhi tien fissi al cielo, al trono di Giove e degli Dei, che si veggono in alto. A un canto una donna, la Novità, che leva il velo agli oggetti ed alle figure che prendon corpo, ai corpi che prendon anima. Dietro a le altre due, la Grandezza, che mostra o tocca colonne, terme, anfiteatri; e la Bellezza, che sorride ad una Venere onesta che ha allato, ed ambe in atto di tenersi per mano e baciarsi. Di sotto molte figure di chi lo mira, assorto in lui e lieto ed investito da quella luce, e par levarsi a seguirlo. Qua e là nel basso cetere e lire, tavolozze e pennelli, squadre e archipenzoli lontano. Le varie figure grandi e piccole in distanza e prospettiva qual piú e qual meno, a mostrar il piú e il meno che v'influiscono. Da un lato può mettersi tra chiaro e scuro in atto di seguitarlo, il Giudizio, o la Verità, cioè il Buon Gusto con gentile bilancin d'oro alla mano » (1).

Non proprio a pagine come questa doveva andare tutto il consenso dell'editore dell'*Entusiasmo*, sebbene anche Pietro Verri fosse non poco compromesso col gusto arcadico e frugoniano. Ma in lui, per l'orientamento dei suoi interessi culturali, anche il concetto di una poesia aderente al reale e ispirata a un pieno sentimento della vita fu senza dubbio piú conseguente. Non è illegittimo misurare l'intelligenza di polemisti, o, diciamo in termini moderni, di critici militanti — ché tali furono il Bettinelli e il Verri — nelle loro reazioni ai moderni. E tra i moderni lo scrittore

(1) *Opere*, ed. cit., II, p. 131-132.

che meglio poteva incarnare l'idea di una poesia libera da residui accademici, di una poesia, a suo modo, ricca delle grandi virtú e non meno dei difetti propri dei forti temperamenti istintivi, di una poesia infine tutta ispirata al sentimento del vero, era soltanto Carlo Goldoni. E del Goldoni Verri e Bettinelli fecero diversissima stima.

Non solo nel poemetto *La vera Commedia*, pubblicato col nome arcadico di Midonte Priamideo (1), il Verri aveva preso posizione in favore del commediografo veneziano, ma ancora nell'articolo del « Caffè » sulla *Commedia*, difendendo il Goldoni dai suoi detrattori, mentre pur doveva riconoscere i difetti di lingua e di versificazione, ricorreva come ad argomento decisivo alla considerazione che della vera poesia, quale era quella del Goldoni, non si poteva giudicare in nome di certe regole ma solo in nome del sentimento: « Né v'è chi giudichi bene delle cose del sentimento che o il popolo quando possa prestarvi attenzione, ovvero gli uomini di lettere e i filosofi veramente tali, i quali a forza d'un felice naturale e d'un continuato viaggio sono passati al di là della sommità di quel scoglio a cui ci fa ascendere una mal ragionata educazione, e sono giunti a scoprire questa grande verità: che le regole e le leggi d'ogni cosa dipendente dal sentimento sono stabilite con questo nome unicamente perché sono credute necessarie per produrre l'effetto a cui si destina l'opera, qualunque ella sia, e che in conseguenza qualora l'opera ottiene il suo effetto in vece di trovarla cattiva per le regole che vi si trasgrediscono, ragion vuole che si trovino tante regole inutili quante sono le trasgredite » (2).

Il Bettinelli invece, quando ebbe a discorrere del Goldoni, non poté dimenticare l'abusato paragone con Molière e, mentre Baretti batteva sulla falsità dei caratteri e delle situazioni del teatro goldoniano e Carlo Gozzi ne attaccava l'immoralità e lo spirito sovversivo, egli insisteva

(1) Venezia, Pitteri, 1755. Cfr. anche i *Mémoires* del Goldoni, ed. Ortolani, p. 382.

(2) « Il Caffè », ed. cit., I, p. 32.

proprio sul cattivo gusto dello scrittore, ripetendo il giudizio che fosse un « Plauto » non un « Terenzio », e accordandosi con Carlo Gozzi nella ammirazione del *Burbero benefico*, a proposito del quale, in piena coerenza con se stesso, avanzava anch'egli il sospetto che non fosse opera del Goldoni: « Anche Molière fece delle farse pel popolo (e farsa poi si dice anche una polpetta) e serbò per la corte e pei letterati la vera commedia. Or fu Plauto, ora Terenzio. Così Goldoni divenne Terenzio in Francia col suo *Bourru bienfaisant*, dopo essere stato Plauto sino alla tarda età in Italia. Dico sua quella commedia, benché chi 'l conobbe d'appresso non intenda come sapendo egli poco l'idioma francese, e poco o nulla la fina commedia, possa avere tutto in un colpo trovato quello stile in tal età, al qual niuno italiano anche pratico di quella lingua sino da giovane non giunse mai, e condotta quella commedia con sobrietà regolarità buon gusto fuor dell'uso suo di tant'anni e di tante opere » (1).

ETTORE BONORA.

---

(1) Vedi *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi*, in *Opere*, ed. Cesare, Venezia, 1801, t. XXI, pp. 281-282.

VARIETÀ

SUL TESTO DEL "CORTEGIANO"

I.

Invitato a preparare per la casa U.T.E.T. una nuova edizione del *Cortegiano*, ho avuto occasione di collazionare il testo di quest'opera pubblicato nel 1893 dal Cian (1), e quindi più volte ristampato sino all'edizione del 1947 (2), con il codice Laurenziano-Ashburnhamiano 409 contenente l'apografo del *Cortegiano*, trascritto da un copista sotto la direzione del Castiglione medesimo, e con l'edizione *princeps* Aldina del 1528 (3). In questo lavoro di minuziose collazioni ho potuto constatare che il testo del Cian, se nell'insieme si presenta come il più fedele all'originale, rispetto a tutti quelli precedenti (e in verità solamente al Cian fu concesso di riscontrare direttamente il suo testo col codice Laurenziano, ritornato proprio in quel tempo in Italia, per interessamento di Pasquale Villari, dopo lunghe e fortunose peregrinazioni all'estero) (4), — contiene, tuttavia, non poche inesattezze di lettura ed errori di trascrizione, cui sono poi da aggiungere parecchi autentici « refusi ». Nel presente articolo indicheremo i più interessanti di tali errori (la correzione di parecchi dei quali, vedremo, porta ad una nuova lettura e ad una più convincente interpretazione di diversi passi del libro), riferendoci, naturalmente, all'edizione del Cian, non già per fare di questa, per tanti lati meritoria, il nostro obiettivo polemico, bensì soltanto perchè proprio questa edizione è la più nota ed accreditata; e tale,

---

(1) *Il Cortegiano* del conte B. C. annotato e illustrato da V. C., Firenze, Sansoni, 1893. Cfr. la recensione di R. Renier, in questo *Giornale*, **23**, 1894, pp. 260-266.

(2) *Il libro del Cortegiano* del conte B. C., a cura di V. C., 4ª edizione riveduta e corretta, Firenze, Sansoni, 1947. Ma del Cian si veda anche, per tutte le questioni castiglionesche, l'importante volume monografico *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: B. C.*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Romana, 1951; e cfr. la recensione di C. Dionisotti, in questo *Giornale*, **129**, 1952, pp. 31-57.

(3) *Il libro del Cortegiano* del conte B. C., in Venetia, nelle case d'Aldo Romano, e d'Andrea d'Asola suo Suocero, nell'anno MDXXVIII del mese d'Aprile.

(4) Cfr. V. Cian, *La lingua di B. C.*, Firenze, Sansoni, 1942, p. 64, nota 1.

anzi, che tutti i più recenti editori del *Cortegiano* (1) hanno riprodotto *ad litteram* il testo in quella stabilito.

La lettura del codice Laurenziano ci ha consentito di emendare non solo il testo del Cian, ma anche quello di Aldo, stampato a Venezia tra il novembre del 1527 e l'aprile del 1528 (2) e, crediamo, senza che l'autore, il quale allora si trovava in Ispagna, nunzio apostolico alla corte di Carlo V, avesse avuto la possibilità di rivedere personalmente le bozze (3). Tale ipotesi, infatti, appare assai fondata, quando si pensi, da un lato, alla relativa rapidità della stampa di un'opera di mole non certo eccezionale, ma in ogni caso piuttosto cospicua, e quando si tenga presente, dall'altro, il fatto che in taluni punti il manoscritto Laurenziano dà un senso assai più persuasivo di quello dato dall'Aldina.

Di conseguenza, noi pensiamo col Cian (4) che ogni edizione del *Cortegiano* debba fondarsi non tanto sull'Aldina del 1528 (le cui diverse successive ristampe corressero qualche errore in quella contenuto) (5), quanto, invece, sull'apografo Laurenziano; il quale, preparato appositamente per la stampa « nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola suo suocero », come si deduce dalle numerose avvertenze per il tipografo che si leggono in margine (6), rappresenta la volontà definitiva

---

(1) Qui citerò solamente: Castiglioni, *Il Cortegiano*, con una prefazione di O. Bacci, Milano, Istituto Editoriale Italiano, s. a.; *Il libro del Cortegiano* del conte B. C., a cura di M. Scherillo, Milano, Hoepli, 1928; B. C., *Il Cortegiano*, capitoli scelti, con introduzione, note e sommari della parte omessa, a cura di M. Rigillo, Milano, C. Signorelli, 1934; B. C.-Giovanni della Casa, *Opere*, a cura di G. Prezzolini, Milano-Roma, Rizzoli, 1937; e B. C., *Il Cortegiano*, a cura di M. Luzi, Milano, Garzanti, 1941.

(2) Cfr. V. Cian, *Prefazione* alla IV ediz. del *Cortegiano*, p. IX.

(3) Cfr. Cian, *ibid.*, p. IX: « prima che la stampa fosse compiuta ebbero a passare più mesi, anche perchè i fogli — o bozze — dovevano essere via via riveduti dal Ramusio e dal Bembo, il quale la più parte del suo tempo trascorreva fra Padova e la sua Villabozza padovana ».

(4) Cfr. *Prefazione* alla 1ª ediz. del *Cortegiano*, cit., p. XII.

(5) Le successive stampe Aldine uscirono nel 1533, 1538, 1541, 1545 e 1547 (cfr. il *Catalogo cronologico di molte fra le principali edizioni del « Cortegiano »*, pubblicato alla fine della sua edizione dal conte Carlo Baudi di Vesme, Firenze, Le Monnier, 1854, pp. 349-361). Ma si ricordi che spesso le correzioni delle Aldine posteiori alla prima sono arbitrarie o senz'altro sbagliate. Per una collazione delle diverse edizioni Aldine, rimando alle note del Vesme, ediz. cit., pp. 326-347.

(6) Eccone qualche esempio: « Il stampatore ha da advertire, che dove si veden o i segni grandi a questo modo (e qui c'è un segno grafico convenzionale) bisogna lasciar spatio larghetto, e cominciar la clausula con lettera un poco più maiuscula de l'altra, ma non ci si metta già il segno ». Sopra la parola *Boccatio* del copista, tagliata, è scritto *Boccaccio*, ed è posta a lato la nota: « Boccaccio sempre a questo

del nostro autore (1). Infatti, tale apografo, terminato di scrivere, come dice una nota apposta all'ultima carta del testo, « a Roma, in Borgo, alli XXIII di maggio MDXXIIII », fu minuziosamente riveduto, corretto ed integrato in diversi luoghi dal Castiglione stesso (nè mancano parecchi emendamenti del Bembo) (2), durante il periodo che va dal '24 al '27, nel quale ultimo anno fu iniziata, appunto, la stampa veneziana. Non hanno, invece, una grande importanza gli « abbozzi autografi di Casa Castiglione » ed i codici Vaticani 8204, 8205 e 8206, che contengono delle redazioni anteriori del *Cortegiano* (3) e possono giovare, solamente, per lo studio della composizione di questo, oltrechè per quello della lingua del Castiglione, alla quale il Cian ha dedicato un diligente volumetto, ricco di buone osservazioni (4). Fatta così convergere la nostra attenzione sul codice Laurenziano, abbiamo fondato su questo, esclusivamente, la nostra edizione, ma non senza correggerne alcuni evidenti errori, taluni dei quali, del resto, già eliminati nelle Aldine posteriori alla prima e, nella sua edizione, dal Dolce (5).

Ma delle varie questioni attinenti al testo del *Cortegiano* tratterò in una nota dell'edizione U.T.E.T. ed a questa rinvio, pertanto, chi volesse avere un'idea precisa di quante siano state le modificazioni di singole parole apportate alle corri-

---

modo si stampi ». Accanto ai quattro versi del Petrarca citati nel cap. XLV del I libro, c'è questa avvertenza forse del Bembo: « Questi versi mi par che habbian da esser scritti come versi alla foggia che son qui di sotto ». Nel cap. LV del IV libro ricorre la parola *Hortona*, con accanto questa nota: « Guardate questa parola *Hortona* come l'havete stampata nel principio del p° libro, dove nomina le persone che praticavano alla corte d'Urbino, et così stampatela anche adesso o con *H* o senza *H* ».

(1) In una lettera inviata dal Castiglione a Vittoria Colonna, da Burgos, in data 21 settembre 1527, leggiamo: « la necessità del farlo tosto imprimere [= il volume sul *Cortegiano*] mi ha levato fatica di aggiungervi molte cose che io avevo già ordinate nell'animo, le quali non potevano essere se non di poco momento, come le altre. E così sarà diminuito fatica al lettore e all'autore biasimo » (*Lettere* del conte B. C. ora per la prima volta date alla luce e con annotazioni storiche illustrate dall'abate PIERANTONIO SERASSI, in Padova, presso Giuseppe Comino, CIↃIↃCCLXIX, vol. I, p. 172).

(2) Cfr. CIAN, *La lingua di B. C.*, cit., p. 63-64.

(3) *Ibid.*, pp. 46-47. Dei primi abbozzi autografi e dei tre codici Vaticani il CIAN dà alcuni saggi in *Appendice* al suo libro sulla *Lingua di B. C.*, cit., pp. 126-147.

(4) Già ricordato.

(5) *Il libro del Cortegiano* del conte B. C., nuovamente con diligenza rivisto per M. LODOVICO DOLCE, secondo l'esemplare del proprio auttore, e nel margine apostillato, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLVI (ristampato con l'aggiunta degli argomenti, *ibidem*, MDLIX).

spondenti del Cian, ed in quale modo tali modificazioni siano state effettuate. Mi limiterò, per ora, ad osservare che non ho ritenuto di dover accogliere il criterio usato dal Cian per il suo testo, nel quale frequenti ammodernamenti, anche arbitrari ed eccessivi, si alternano a numerose riproduzioni di alcuni dei più crudi latinismi; senza dire che il Cian pare preoccuparsi dell'unificazione grafica di talune parole, anche se tale suo proposito è piuttosto parzialmente, che integralmente realizzato. Quanto al criterio generale, ho riportato la lezione dell'apografo nel modo più aderente possibile, compatibilmente con le attuali esigenze e in conformità alle norme vigenti per la pubblicazione dei testi classici, senza alcuna pedanteria connessa necessariamente alla riproduzione « diplomatica ». Per quanto, poi, riguarda l'unificazione grafica, ho creduto che l'oscillazione continua delle parole, quale si riscontra nel testo originario, andasse generalmente mantenuta, anche e soprattutto perchè questa rispecchia, in maniera efficacemente indicativa, l'eclettismo linguistico dello scrittore mantovano. Valga, per tutti, un solo esempio: il Castiglione usa indifferentemente la forma *fosse* e la forma *fusse*, non senza però, è lecito supporre da certi passi autografi del codice Laurenziano, una certa predilezione per la prima. Ora, il Cian ha corretto numerosi *fosse* in *fusse*, ma ha lasciato nel testo, anche, diversi *fosse*. Io, invece, ho voluto attenermi esattamente alla lezione dell'apografo, nel quale le due forme coesistono, persino, in una medesima riga, o in due righe immediatamente successive.

Nell'elenco che qui daremo di parole e di passi emendati, o restituiti alla forma originaria, indicheremo con MS il codice Laurenziano, con A l'edizione Aldina del 1528 e con C l'edizione Cian del 1947 (riferendoci a questa per i libri, i capitoli, le pagine e le righe). Avverto che quando il MS concorda pienamente con A non cito la lezione di A; riporto, invece, questa solo nei punti in cui diverge dal MS e va, di conseguenza, corretta con la corrispondente lezione di quello. Non ho creduto necessario tenere presenti le altre edizioni comparse tra il 1528 ed il 1893, dalla Giuntina dello stesso '28 (1) alle più notevoli

(1) *Il libro del Cortegiano* di B. C., in Firenze, per li heredi di Philippo di Giunta, nell'anno MDXXVIII del mese d'Ottobre. Nel secolo XVI è uscita un'edizione emendata e castigata del *Cortegiano*, a cura di Antonio Ciccarelli, in Venezia, appresso Bernardo Basa, MDLXXXIV. Su tale edizione si veda lo studio del Cian, *Un episodio della storia della censura in Italia: l'edizione spurgata del « Corte-*

del Settecento, come quella del Serassi (1), e dell'Ottocento, come quelle del Vesme (2) e del Rigutini (3), perchè tutte esemplate non sul MS, bensì sull'Aldina del 1528, collazionata tutt'al più con le Aldine posteriori, ed incrinate da sviste, o da ammodernamenti eccessivi.

Esclusa, dunque, la possibilità di valerci in modo fruttuoso degli abbozzi e dei codici Vaticani, tutti superati dall'apografo Laurenziano ed in questo rifusi; esclusa, anche, l'opportunità di consultare le edizioni successive all'Aldina del '28 sino a quella del Cian (la compilazione, infatti, di una lista di varianti tra queste edizioni non avrebbe un'apprezzabile utilità scientifica, nè gioverebbe sensibilmente al nostro scopo), non resta altro che rifarci, come si diceva, al codice Laurenziano, avendo anche sott'occhio, per un costante controllo, la prima stampa manuziana. Come si vede, il problema del testo del *Cortegiano* si presenta relativamente facile, dato, appunto, che per tale opera abbiamo la fortuna di possedere un manoscritto, il quale, se è steso solo in parte dall'autore, può tuttavia essere considerato, a buon diritto, come « un autografo » (4). La collazione attenta del codice Laurenziano ci ha permesso di rettificare il testo corrente nei passi che qui verremo elencando.

II.

Per non dare un catalogo puramente estrinseco dei numerosi passi, abbiamo raggruppato i nostri emendamenti secondo criteri di affinità. Cominceremo, così, riportando una serie di luoghi, in cui il Cian ha omesso delle parole, che figurano invece e nel MS e in A. Le nostre restituzioni giovano, ovviamente, a chiarire il senso delle frasi sotto elencate; degli emendamenti, invece, che danno un senso nuovo e diverso parleremo, in particolare, più innanzi. Ecco, dunque, un primo elenco,

---

giano », in *Archivio storico lombardo*, Serie Seconda, A. XIV, fasc. IV, 31 dicembre 1887, pp. 661-727.

(1) *Il libro del Cortegiano* del conte B. C., colla vita di lui scritta dal Sig. Abate Pierantonio Serassi, in Padova, appresso Giuseppe Comino, CIↃIↃCCLXVI.

(2) *Il Cortegiano* del conte B. C. pubblicato per cura del conte Carlo Baudi di Vesme, cit.

(3) *Il Cortegiano* del conte B. C. riveduto, castigato e annotato per le scuole, a cura di Giuseppe Rigutini, Firenze, Barbèra, 1889.

(4) Cfr. il cit. saggio del Cian, *Un episodio della storia della censura*, p. 701.

compilato secondo l'ordine progressivo dei libri e dei capitoli. L'indicazione delle pagine e delle righe si riferisce all'edizione Cian del 1947. Le diverse restituzioni sono stampate in corsivo.

C, l. I, cap. XX, p. 43, r. 16: Confermo ben ciò che voi dite *della* felicità

C, l. I, cap. XXIX, p. 71, rr. 18-19: oltre al *far* far beffe di sè, darebbe non poco fastidio (1)

C, l. I, cap. XXIX, p. 72, rr. 45-46: negli altri lochi della Italia, *e* che hanno qualche grazia nella pronuncia.

C. l. I, cap. XXX, p. 73, rr. 15-16: credo io che si convenga usar le parole toscane, *e* solamente *le* usate dagli antichi Toscani;

C, l. I, cap. XXXV, p. 86, rr. 34-35: perchè dite *che* (2), se qualche vicio (3) di parlare è invalso in molti ignoranti,

C, l. I, cap. XXXVII, p. 94, rr. 50-51: i quali non solamente dai precessori *e successori* suoi, ma tra sè son stati dissimili:

C, l. I, cap. XXXIX, p. 99, r. 27: Ascoltatemi, prego, queste *poche* parole.

C, l. I, cap. LV, p. 132, rr. 7-8: saputo e discreto più che non parea *che* s'appartenesse agli anni teneri,

C, l. II, cap. III, p. 143, rr. 19-20: finchè almeno non sia l'omo *giunto* a dieceotto (4) anni,

C, l. II, cap. VI, p. 146, rr. 8-9: penso che senza altri precetti debba poter usar (5) quello che egli sa, a tempo *e* con bona maniera:

C, l. II, cap. VII, p. 148, rr. 38-39: Onde la mansuetudine è molto maravigliosa in un gentilomo, il qual sia valente e sforzato *nell'arme;*

C, l. II, cap. XI, p. 156, rr. 42-44: col rifutare (6) la grandezza piglia un'altra maggior grandezza, che *è* il voler avanzar gli altri non d'autorità, ma di virtù,

C, l. II, cap. XVIII, p. 166, rr. 54-55: o se pur la negarà (7), non crederà *aver* offeso colui a chi non ha voluto compiacere:

C, l. II, cap. XXII, p. 169, rr. 4-5: dico ben, che quando è congiunta con *un* gran valore, onora assai chi la possede;

C, l. II, cap. XXIV, p. 173, rr. 45-46: perchè se fosse (8) così austera, come di molti *che* se ne trovano,

C, l. II, cap. XXIV, p. 174, rr. 60-61: sì che con questi *così* severi omini bisogna usar molto rispetto.

---

(1) Non sembri strana una tale forma fattitiva: un simile costrutto si trova anche nel l. IV, cap. XLI, p. 459, r. 18: « far far pace ».

(2) Il *che* fu tolto, arbitrariamente, nelle Aldine del 1538, 1541 e 1547 (cfr. l'ediz. citata del VESME, p. 329, nota a pag. 37, r. 33).

(3) C « vizio ». – (4) A e C « diciotto ». – (5) C « usare ». – (6) A e C « riflutar ». (7) A e C « negherà ». – (8) C « fusse ».

C, l. II, cap. XLII, p. 200, rr. 5-7: chè non solamente i boni ragionamenti, *i quali* nè mo nè forse mai da me avete uditi, ma ancor questi mei (1), come voglia che si siano, in tutto mi mancono (2).

C, l. II, cap. XLII, p. 200, r. 10: Però, acciò *che* non paia che in compagnia così degna,

C, l. II, cap. XLIII, p. 203, rr. 30-32: ma certo è *che* nell'animo di ciascuno, sia pur l'omo di quanto bono ingegno po essere, nascono dei concetti boni e mali, e più e meno;

C, l. II, cap. XLIV, p. 204, rr. 16-17: Non è l'ordine, che la disputa se ne vada in laude vostra; basta che tutti siete *molto* ben conosciuti.

C, l. II, cap. LI, p. 215, rr. 6-7: Come narrò pochi dì sono *Messer* Cesare nostro una bella sciocchezza,

C, l. II, cap. LII, p. 218, r. 18: Io parlo de' Fiorentini, *e* non de' Sanesi.

C, l. II, cap. LXII, p. 233, rr. 11-13: Padre Santo, se la Santità Vostra mi dà questo vescovato, non sarà senza *sua* utilità, perch'io le lassarò (3) dui offizii

C, l. II, cap. LXV, p. 242, rr. 18-20: così *voi* per onorarmi, bench'io poco vaglia, m'avete posto in compagnia di così virtuosi ed eccellenti signori,

C, l. III, cap. IV, p. 301, rr. 7-11: basteriami imaginar le divine condizioni d'una Signora ch'io conosco e, *quelle* contemplando, indrizzar (4) tutti i pensier mei (5) ad esprimer chiaramente con le parole quello che molti veggon con gli occhi; e quando altro non potessi, lei nominando *solamente*, arei (6) satisfatto all'obligo mio.

C, l. III, cap. XXII, p. 323, rr. 21-22: e *che* come mentre era vivo avrebbe sempre voluto poterlo far rimanere da tal scelerata vita,

C, l. III, cap. XXVI, p. 331, rr. 46-47: accogli così voluntieri questa anima, come essa voluntieri a te *ne* viene: — e di questo *modo* parlando,

C, l. III, cap. XXIX, p. 334, rr. 6-7: le donne, che erano restate nelle navi, pensarono tra sè *un* utile consiglio,

C, l. III, cap. XXXVI, p. 350, rr. 25-27: e di tal modo supporta (7) i calamitosi incommodi (8) della misera povertà, che ad ognuno fa fede che, ancor *che* ella abbia mutato fortuna, non ha mutato condizione.

C, l. III, cap. XXXVII, p. 353, rr. 10-12: dalla incontinenzia delle donne nascono infiniti mali, che non nascono *da quella degli* (9) omini:

---

(1) C « miei ». – (2) C « mancano ». – (3) C « lasserò ». – (4) C « indirizzar ». – (5) C « miei ». – (6) A e C « avrei ». – (7) C « sopporta ». – (8) C « incomodi ». – (9) C « dagli ».

C, l. III, cap. L, p. 372, rr. 7-9: Qual giorno, qual'ora passa mai, che quella combattuta giovane non sia dallo amante sollicitata (1) con denari, con presenti e con tutte quelle cose che *imaginar sa che* le abbiano a piacere?

C, l. III, cap. L, p. 375, rr. 56-57: Vorrete *voi* che questo sia vicio (2) tanto enorme,

C, l. III, cap. LVII, pp. 385-386, rr. 25-26: Però voglio che la mia Donna di Palazzo non con modi disonesti paia *quasi* che s'offerisca a chi la vole,

C, l. III, cap. LXXIII, p. 401, rr. 13-14: spesso rimedia *a* quegli errori che fa il cieco innamorato,

C, l. IV, cap. XIII, p. 422, r. 13: se non *è* aiutata dalla disciplina, spesso si risolve in nulla;

C, l. IV, cap. XVII, p. 425, rr. 13-14: riducendogli a termine che non possano (3) combattere, e così senza battaglia o pericolo *alcuno* gli vince?

C, l. IV, cap. XVIII, p. 426, r. 6: per cosa *che* se gli facesse,

C, l. IV, cap. XXXIV, p. 447, r. 13: la qual cosa è più facile *da* vietar prima che siano divenuti,

C, l. IV, cap. XXXVI, p. 451, rr. 53-55: e lo aver rispetto di combattere solamente per dominare e (4) vincer quei che meritano esser dominati, o per *far* utilità ai subditi, o per levare il governo a quelli che governan male:

C, l. IV, cap. XLVI, p. 465, rr. 43-44: avendole operate in gioventù, lo *fa* averne tanto più perfetto giudicio,

C, l. IV, cap. L, p. 471, rr. 18-19: insegnar al Cortegiano questo così felice amore, che non ha seco nè biasimo nè dispiacere *alcuno*;

C, l. IV, cap. LXIV, p. 489, rr. 28-30: onde il bascio si po più presto dir congiungimento d'anima che di corpo, perchè in quella ha tanta forza che la tira a sè, e *quasi* la separa dal corpo;

C, l. IV, cap. LXXI, p. 498, r. 15: ora che par *che* più non m'aspiri, non saprei che dire:

C, l. IV, cap. LXXII, p. 500, rr. 29-31: per amor del nome di Cristo non hanno curato la vita, nè temuto i strazii, nè alcuna maniera di morte, per orribile e crudele che *ella* fosse;

III.

In un altro gruppo possono essere elencate alcune frasi, in cui l'emendamento consiste non nell'aggiungere, bensì nel togliere qualche parola, arbitrariamente inserita nel contesto dal Cian. Tali frasi sono le seguenti:

---

(1) C « sollecitata ». – (2) C « vizio ». – (3) C « possan ». – (4) C « o ».

C, l. I, cap. XL, p. 100, rr. 23-24: e non osi ridere (1) per non farsela crepare,

C, l. II, cap. XIX, p. 166, rr. 16-17: ed aspetti che i favori (2) gli siano offerti più presto, che uccellargli così scopertamente come fan molti,

C, l. II, cap. XXII, p. 170, rr. 19-20: nè mai s'induca a cercar grazia o favor per via viciosa (3), nè per mezzo di mala sorte.

C, l. II, cap. LIX, p. 227, rr. 13-14: E di questa sorte fu (4) quel detto ad un senza naso: E dove appicchi tu gli occhiali?

C, l. III, cap. II, p. 299, rr. 41-42: in che siano da noi diversi ed in che conformi (5);

C, l. III, cap. III, pp. 299-300, rr. 4-5: perchè così deve ella aver rispetto ai tempi e lochi (6),

C, l. III, cap. VI, p. 304, rr. 4-6: e sappia, parlando, elegger quelle che (7) sono a proposito della condizion di colui con cui parla,

C, l. III, cap. XX, p. 320, rr. 42-44: nè dico dei boni, ma dei malvagi e rei, de' quali (8) ancor non parlo la millesima parte di ciò ch'io so.

C, l. III, cap. XXXIII, p. 340, rr. 5-6: Voi mi stimulate di modo, che vi mettete a pericolo (9) di bisognar tutta notte (10) udir laudi di donne;

C, l. III, cap. XXXV, p. 346, rr. 36-37: perchè senza altro strepito ognuno facesse quello che doveva (11);

C, l. III, cap. XXXV, p. 346, rr. 52-54: Considerate oltre di questo, signor Gasparo, che a' nostri tempi tutti (12) gli omini grandi di Spagna e famosi in qual si voglia cosa, sono stati creati dalla regina Isabella;

C, l. III, cap. XLIX, p. 370, rr. 6-7: e questo (13) non si po già credere che lo facesse per leggerezza,

C, l. IV, cap. XLII, p. 461, rr. 18-19: ancora in Italia se ritrovano (14) oggidì alcuni figlioli di signori,

Nel medesimo gruppo possiamo inoltre comprendere alcuni passi, cui va apportata qualche correzione di lieve, o anche di lievissima entità. Indichiamo in tale gruppo pure i luoghi contenenti qualche errore di stampa, o qualche svista nella disposizione delle parole.

C, l. I, cap. IX, p. 31, rr. 28-29: Non, disse, non parlate, Signora, che non è ora il vostro loco (15) di parlare.

---

(1) C « osi a ridere ». – (2) C « i suoi favori ». – (3) C « per la via viziosa ». – (4) C « che fu ». – (5) C « a noi conformi ». – (6) C « e i lochi ». – (7) C « quelle cose che ». – (8) C « e dei quali ». – (9) C « periculo ». – (10) C « tuttala notte ». – (11) C « doveva fare ». – (12) C « quasi tutti «. – (13) C « e che questo ». – (14) C « se ne ritrovano »; MS « se ritrovano ». – (15) C « loco vostro ». Il MS ha « loco vostro »; ma

C, l. I, cap. XVII, p. 47, r. 40: con tutti i vostri arnesi da (1) battaglia

C, l. I, cap. XXVI, p. 63, rr. 14-15: E di questi, molti si ritrovano (2), che pensan far assai,

C, l. I, cap. XXIX, p. 71, rr. 16-17: o burlando o scherzando in feste, giochi o (3) dove si sia,

C, l. I, cap. XLII, p. 104, rr. 5-6: e pare lor dir (4) gran villania a chi si sia, quando lo chiamano *clero*.

C, l. I, cap. XLII, p. 106, rr. 21-22: un così nobil studio come è quello di (5) Parigi, dove tutto il mondo concorre.

C, l. I, cap. XLVII, p. 121, rr. 61-62: con questo consolansi i stanchi peregrini dei (6) noiosi e lunghi viaggi,

C, l. I, cap. LI, p. 126, r. 19: vi mostra ancora (7) in una superficie di muro dritto

C, l. I, cap. LI, p. 126, rr. 22-24: Questo far non po già il marmorario, nè meno esprimer la graziosa vista degli occhi neri o (8) azzurri,

C, l. II, cap. II, p. 141, rr. 11-13: e guai a quello che avesse detto una mala parola all'altro, o (9) fatto pur un segno men che onesto verso una donna:

C, l. II, cap. II, p. 141, rr. 27-28: e mancando o (10) crescendo l'uno, così manchi o cresca l'altro,

C, l. II, cap. IX, p. 151, rr. 7-10: nè se le levò da canto, che venne a volerle insegnar come s'avessero a riparar alcuni colpi di accia (11) essendo armato, e come disarmato, ed a mostrarle (12) prese di pugnale;

C, l. II, cap. IX, p. 151, rr. 17-18: Avendosi adunque in questi da adoperare (13) il nostro Cortegiano,

C, l. II, cap. XI, p. 155, rr. 34-36: e se in questi giochi fosse contenzione alcuna, massimamente con arme, porìa (14) ancor far credere

C, l. II, cap. XIII, pp. 157-158, rr. 17-21: Dà ornamento e grazia assai la voce umana a tutti questi instrumenti, de' quali voglio che al nostro Cortegian basti aver notizia: e quanto più però in essi sarà eccellente, tanto sarà meglio, senza impacciarsi molto di quelli che Minerva refiutò (15) ed Alcibiade (16), perchè pare che abbiano del schifo.

C, l. II, cap. XXIV, p. 172, rr. 29-30: Ma io estimo che in tal caso debba quello a cui tocca considerar maturamente (17),

C, l. II, cap. XL, p. 199, rr. 17-18: cerchi destramente occasion di mostrarsi in quella, e medesimamente nasconda le parti che gli paian (18) poco laudevoli,

---

la posposizione è indicata chiaramente con *a* e *b* sovrapposte alle parole. – (1) C « di ». – (2) C « si trovano ». – (3) C « e ». – (4) C « di ». – (5) C « del ». – (6) C « dai ». – (7) C « anco ». – (8) C « e ». – (9) C « e ». – (10) C « e ». – (11) MS e A « acchia »; C « azza ». – (12) C « mostrar le ». – (13) C « operare ». – (14) C « doria ». – (15) C « rifiutò ». – (16) C « ad Alcibiade ». – (17) C « maturatamente ». – (18) C « paiono ».

C, l. II, cap. LI, p. 215, rr. 3-5: come le sciocchezze talor simplici (1), talor accompagnate da un poco di pazzia pronta e (2) mordace;

C, l. II, cap. LVI, p. 224, rr. 13-14: e diede in su la testa alla simia (3) una gran (4) scaccata;

C, l. II. cap. LIX, p. 227, rr. 1-4: però bisogna essere avvertito (5), ed uccellar sottilissimamente alle parole, e fuggir quelle che fanno il motto freddo, o (6) che paia che siano tirate per i capelli:

C, l. II, cap. LIX, p. 227, rr. 7-8: il qual disse: Ed io vi restarò, perchè veggo esserci (7) voto il loco per uno;

C, l. II, cap. LXI, p. 231, r. 22: praticando nel (8) monasterio domesticamente,

C, l. II, cap. LXV, p. 240, rr. 1-4: Molto serveno (9) ancor così i detti giocosi per pungere, come i detti gravi per laudare (10), le metafore ben accomodate, e massimamente se son (11) risposte, e se colui che risponde persiste nella medesima metafora detta dall'altro.

C, l. II, cap. LXXII, p. 251, rr. 3-5: non dico già di quella manera (12) totalmente contraria, come se ad un nano si dicesse gigante, e (13) ad un negro bianco,

C, l. II, cap. LXXIV, p. 256, rr. 14-15: un di quei gli (14) adimandò (15) se conosceva Antonello da Forlì,

C, l. II, cap. LXXVII, p. 262, r. 40: e facea i maggior stridi del (16) mondo.

C, l. II, cap. LXXXIII, p. 271, rr. 2-3: come le cose dette con timidità, con maraviglia, con minacce (17), for d'ordine, con troppo collera;

C, l. II, cap. XCV, p. 290, rr. 5-6: son ottimi (18) mezzi per giungere (19) a questo fine,

C, l. III, cap. IV, p. 302, rr. 33-34: penso ben che di molte di quelle ella debba potersi (20) servire,

C, l. III, cap. VIII, pp. 306-307, rr. 13-16: Però quando ella viene a danzar o far musica di che sorte si sia, deve indurvisi con lassarsene alquanto pregare, e con una certa timidità, che mostri quella nobile vergogna che è contraria della impudenzia (21).

C, l. III, cap. XIII, p. 312, rr. 28-30: Se adunque nella sustanzia essenziale l'omo non è più perfetto della donna, nè meno negli (22) accidenti;

C, l. III, cap. XV, p. 313, rr. 3-5: esse crederanno, o almen mostraranno di credere, ch'io abbia il torto, e (23) subito daranno la sentenzia a suo modo.

---

(1) C « semplici ». – (2) C « o ». – (3) C « scimia ». – (4) C « grande ». – (5) MS « advertito ». – (6) C « e ». – (7) C « esservi ». – (8) C « pel ». – (9) C « servono ». – (10) C « laudar ». – (11) C « con ». – (12) C « maniera ». – (13) C « o ». – (14) C « di quegli »; (15) C « addimandò ». – (16) C « nel ». – (17) C « minaccia »; MS « minaccie ». – (18) MS « optimi ». – (19) C « giugnere ». – (20) C « poterci ». – (21) C « imprudenzia », – (22) C « degli ». – (23) C « o ».

C, l. III, cap. XXII, p. 322, rr. 13-15: in un punto fece benivoli ai figlioli quegli animi che 'l padre con infinite ingiurie in (1) molt'anni avea fatti loro inimicissimi.

C, l. III, cap. XXV, p. 328, rr. 9-11: ch'io alcune ne conosco, che in questo mondo (2) patiscono le pene che si dicono esser nell'inferno.

C, l. III, cap. XXV, p. 328, rr. 16-19: Certo è, disse il signor Gaspar, che quel poco che talor fanno di bene procede da timore, perchè (3) poche ne sono al mondo che nel secreto dell'animo suo non abbiano in odio il marito.

C, l. III, cap. XXV, p. 328, rr. 25-26: Rispose il Magnifico: Uditelo (4);

C, l. III, cap. XXVI, p. 330, rr. 4-5: Intervenne che un altro gentilomo, il quale era di molto maggior stato che (5) Sinatto,

C, l. III, cap. XXXIII, p. 340, rr. 7-9: e di quelle (6) che gli hanno rifutati, o morti esse medesime, quando gli hanno veduti usar viltà.

C, l. III, cap. XXXVI, p. 351, rr. 35-36: Basta che, se nell'animo vostro pensate alle donne, che voi stesso (7) conoscete,

C, l. III, cap. XL, p. 356, r. 6: sarà (8) bene per l'uno e per l'altro:

C, l. III, cap. XL, p. 357, rr. 17-19: ma dico, signor Gaspar, che se esse sono, come voi dite, più inclinate agli appetiti che gli omini, e con tutto questo se ne astengano (9) più che gli omini,

C, l. III, cap. XLIII, p. 360, r. 43: e senza pericolo (10) d'infamia o d'altra perdita alcuna;

C, l. III, cap. XLIV, p. 361, rr. 13-14: La continenzia ancor di Scipione è veramente da laudar (11) assai:

C, l. III, cap. XLVI, p. 364, rr. 25-26: Non vedemo (12) noi tant'altri che vanno ogni dì amazzando omini per le selve,

C, l. III, cap. XLVII, p. 366, rr. 23-24: giunta che fu sopra Oglio, che è il fiume che passa a canto Gazuolo (13),

C, l. III, cap. XLVIII, p. 369, rr. 26-27: affogò la mal aventurata (14) giovane, e quivi la lassò (15);

C, l. III, cap. XLIX, p. 369, r. 2: andando la signora Felice dalla (16) Rovere

C, l. III, cap. LXIII, p. 391, rr. 20-21: la mia somma felicità, disse il signor Unico, sarebbe se una voglia sola governasse la sua e (17) la mia anima

C, l. III, cap. LXV, p. 392, r. 1: E che cosa deve egli adunque (18) fare?

---

(1) C « di ». – (2) C « modo ». – (3) C « poichè ». – (4) C « uditilo ». – (5) C « di ». – (6) C « quelli ». – (7) C « voi stessi ». – (8) C « saria ». – (9) C « astengono ». – (10) C « periculi ». – (11) C « laudarsi ». – (12) C « vedemmo ». – (13) C « accanto a Gazuolo ». – (14) C « mal venturata ». – (15) A e C « lasciò ». – (16) C « della ». – (17) C « o ». – (18) C « adunque egli ».

C, l. III, cap. LXVI, p. 394, rr. 32-33: perchè i spiriti s'incontrano, ed in quel dolce intoppo l'un piglia la qualità (1) dell'altro,

C, l. III, cap. LXXIV, p. 402, rr. 26-27: e sono causa (2) che 'l povero amante per vera disperazion (3) è sforzato

C, l. IV, cap. III, p. 410, rr. 28-29: ma solamente tanto che basti per levar dell'animo (4) vostro quello che ieri sera opposto mi fu,

C, l. IV, cap. VII, p. 413, rr. 1-2: Da questo interviene che i signori, oltre al (5) non intendere mai il vero di cosa alcuna,

C, l. IV, cap. VII, p. 414, rr. 18-19: Però andando drieto a questi principii, e lassandosi trapportar (6) dalla persuasione (7) di se stessi,

C, l. IV, cap. XI, p. 419, rr. 14-15: il che si vede dei (8) ciechi, zoppi, torti, ed altri stroppiati o brutti;

C, l. IV, cap. XVII, p. 425, rr. 22-24: avendo in quell'animo dove si ritrova (9) non solamente sedato, ma in tutto estinto il foco delle cupidità,

C, l. IV, cap. XVIII, p. 426, rr. 11-12: ma quello che negli affetti è perverso (10) e renitente allo onesto,

C, l. IV, cap. XXI, p. 431, rr. 7-8: è (11) quando il regno diventa tirannide,

C, l. IV, cap. XXIV, p. 435, rr. 15-16: acciò che spaventino e facciano divenir gli omini pusillanimi, e spargano (12) discordie per tenergli disgiunti e debili;

C, l. IV, cap. XXXIII, p. 445, rr. 6-7: spesso la ruina ed esizio totale delle città (13) e dei regni.

C, l. IV, cap. XXXIV, p. 447, r. 19: Con tai modi ricorderei (14) che 'l principe

C, l. IV, cap. XXXVI, p. 448, rr. 19-21: che lo facesse amare e reverir da ognuno di tal sorte, che per questo (15) principalmente fusse famoso e chiaro al mondo.

C, l. IV, cap. XLI, p. 459, rr. 3-4: nè pensate già ch'io estimi che voi biasmiate (16) i mei (17) documenti,

C, l. IV, cap. XLI, p. 459, rr. 24-25: perchè spesso per gli errori che si fanno in queste cose, benchè paiano (18) piccoli, le cittàv anno in ruina;

C, l. IV, cap. LII, p. 474, rr. 25-26: o vero subito che son giunti (19) al fin desiderato, non solamente senton sazietà e fastidio,

C, l. IV, cap. LIII, p. 477, rr. 24-26: perchè la bellezza è bona, e conseguentemente il vero amor di quella è bonissimo e santissimo, e sempre produce effetti boni nell'anime (20) di quelli,

---

(1) C « le qualità ». – (2) C « cause ». – (3) A « disposizione », – (4) C « dall'animo ». – (5) C « Oltre a ». – (6) C « trappotar ». – (7) C « persuasion ». – (8) C « nei »; MS « de i ». – (9) C « si trova ». – (10) C « perversa ». – (11) C « e ». – (12) C « spargono ». – (13) C « della città ». – (14) C « ricorderai ». – (15) C « per questa ». – (16) C « biasimate ». – (17) C « miei ». – (18) C « paiono ». – (19) C « son giunte ». – (20) C « nell'animo ».

C, l. IV, cap. LVIII, p. 483, rr. 32-33: nè però son meno piacevoli agli occhi di chi le mira, che (1) utili agli edificii.
C, l. IV, cap. LXI, p. 485, r. 12: tutta la mia vita gli ho dedicata (2),
C, l. IV, cap. LXII, p. 486, rr. 25-26: Rimovasi adunque dal (3) cieco giudicio del senso,
C, l. IV, cap. LXII, p. 486, rr. 27-28: i risi, i modi e tutti gli altri piacevoli ornamenti della bellezza (4);
C, l. IV, cap. LXXII, p. 500, r. 28: fu ella molte volte rapita dall'amor (5) angelico al terzo cielo;
C, l. IV, cap. LXXIII, p. 501, r. 16: da (6) quella banda del palazzo (7)

IV.

Una maggiore importanza di quelli sinora elencati hanno certi altri emendamenti, consistenti in vere e proprie sostituzioni di parola, che modificano il senso della frase, o del periodo, in cui compaiono. Accenneremo qui appresso, in primo luogo, a quelle correzioni, che sono autorizzate dall'accordo del MS con A; ed elencheremo, quindi, delle altre, le quali, benchè fondate soltanto sul MS, danno tuttavia una lezione assai migliore e più chiara di A e sono, perciò, assolutamente sicure ed accettabili. Cominceremo con alcuni emendamenti alla lettera dedicatoria del *Cortegiano* a Don Michele de Silva, desunti dall'edizione *princeps* del Manuzio. Questa lettera, infatti, come è noto, non figura nel MS, rispetto al quale è posteriore di tre anni, essendo stata composta, secondo il Cian, nella « primavera del 1527 » (8) e spedita, quindi, a Venezia per la stampa.

C, p. 1, rr. 5-6: e la satisfazione che io quegli anni (9) aveva sentito della amorevole compagnia
C, p. 4, rr. 54-55: perchè essa molto più che (10) tutti gli altri valeva,
C, p. 6, rr. 22-24: io non poteva nel subietto imitarlo, non avendo esso [= il Boccaccio] mai scritto cosa alcuna di materia (11) simile a questi libri del *Cortegiano*;

Le seguenti correzioni vanno apportate al testo del Cian, sul fondamento dell'identità di lezione fra il MS ed A:

---

(1) C « ed ». – (2) C « dedicato ». – (3) C « del ». – (4) C « delle bellezze ». – (5) C « dell'amor ». E tale lezione ha anche, per errore, A; ma il Dolce, nella sua edizione, ha giustamente scritto *dall'amor*, come si legge nel MS. – (6) C « de ». – (7) MS « Pallazzo ». – (8) IV ediz. del *Cortegiano*, cit., p. 1, nota. – (9) C « in quelli anni ». La lezione *in* (in luogo di *io*) fu introdotta nella edizione Aldina del 1547 (cfr. VESME, ediz. cit., p. 326). – (10) C « di ». – (11) C « maniera ».

C, l. I, cap. I, p. 14, rr. 52-54: Nè fia ancor fuor (1) di proposito, per giungere ordinatamente (2) al fine dove tende il parlar nostro, narrar la causa dei successi ragionamenti.

C, l. I, cap. XVI, p. 44, rr. 25-27: E di questi errori sono diverse cause: e tra l'altre, la ostinazion (3) dei signori, i quali, per voler fare miracoli (4), talor si mettono a dar favore a chi par loro che meriti disfavore.

C, l. II, cap. XXII, p. 170, rr. 40-41: o per parergli che gli mancasse quel mezzo (5) del qual potesse trarre utilità,

C, l. II, cap. LXXVII, p. 262, rr. 41-43: Ah villan traditor, disse, dunque tu ancor vorresti avere (6) dui occhi, come hanno i cittadini (7) e gli omini da bene?

C, l. III, cap. XIII, p. 311, rr. 2-3: Non sapete voi, che in filosofia si tiene questa proposizione (8), che quelli che sono (9) molli di carne, sono atti della mente:

C, l. III, cap. XXI, p. 321, rr. 14-19: Disse allora il signor Gasparo: Quelle ragioni che hanno la esperienzia in contrario, non mi paion bone; e certo s'io vi adimandassi (10) quali siano, o siano state (11), queste gran donne tanto degne di laude, quanto gli omini grandi ai quali son (12) state moglie, sorelle o figliole, o che siano loro state (13) causa di bene alcuno, o (14) quelle che abbiano corretto i loro errori, penso che restareste impedito.

C, l. III, cap. LVI, p. 383, rr. 8-9: dico ben che lo amar come voi ora intendete, estimo che convenga solamente alle donne non maritate (15);

C, l. IV, cap. XXII, p. 432, rr. 21-25: perchè Dio si diletta, ed è protettor di que' principi che vogliono imitarlo non col mostrare (16) gran potenzia e farsi adorare dagli omini, ma di quelli che oltre alla potenzia per la quale possono, si sforzano (17) di farsigli simili ancora (18) con la bontà e sapienza,

C, l. IV, cap. XXIX, p. 441, rr. 18-21: il che si comprende chiaramente nei fanciulli, ne' quali quasi subito che son nati si vedeno (19) l'ira e la concupiscenzia (20), ma poi con (21) spacio di tempo appare la ragione.

---

(1) C « for ». – (2) C « ordinariamente ». – (3) C « estimazion ». – (4) C « miraculi ». – (5) C « prezzo ». – (6) A e C « aver ». – (7) C « i contadini ». – (8) C « proporzione ». – (9) A e C « son ». – (10) C « addimandassi ». – (11) C « quali siano state ». – (12) C « sono ». – (13) C « siano state ». – (14) C « e ». – (15) C « maritate ». – (16) C « imitarlo col mostrare »; e prima « protettor non di que' principi ». – (17) C « si sforzan ». – (18) C « ancor ». A proposito di questo passo ricorderemo che la correzione « protettor non di... imitarlo con » è stata introdotta, ma secondo noi erroneamente, nelle Aldine del 1541 e del 1547: cfr. l'ediz. cit. del VESME, p. 341, nota relativa a pag. 259, rr. 18 e 19. Ma il Vesme a torto dice che la lezione di tali Aldine sia preferibile, e che quella della *princeps* del '28 (confermata dal MS) « meno corrisponda al contesto ». – (19) C « vedono ». – (20) C « compiacenzia ». – (21) C « ma con ».

C, l. IV, cap. XXXI, p. 443, rr. 7-16: ed oltre a questo consiglio de' nobili, ricordarei che fossero (1) eletti tra 'l populo altri di minor grado, dei quali si facesse un consiglio populare, che communicasse col consiglio de' nobili le occorrenzie della città appertinenti (2) al publico ed al privato: ed in tal modo si facesse del principe, come di capo (3), e dei nobili e dei populari, come de (4) membri, un corpo solo unito insieme, il governo del quale nascesse principalmente dal principe, niente di meno partecipasse ancora degli altri; e (5) così arìa questo stato forma dei (6) tre governi boni, che è il regno, gli ottimati (7) e 'l populo.

C, l. IV, cap. LXVI, p. 492, rr. 25-26: Di questo modo sarà il nostro (8) Cortegiano

C, l. IV, cap. LXIX, pp. 495-496, rr. 27-31: questo è lo ardente Rubo di Moisè, le lingue dispartite (9) di foco, l'infiammato carro di Elia (10), il quale raddoppia la grazia e felicità nell'anime di coloro che son degni di vederlo (11), quando da questa terrestre bassezza partendo se ne vola verso il cielo.

Nelle frasi che qui sotto verremo elencando, il MS corregge non soltanto l'edizione Cian e, di conseguenza, tutte le edizioni che questa fedelmente riproducono, ma anche l'Aldina del 1528 e, naturalmente, tutte le edizioni successive all'Aldina, e su questa esemplate. Sarà facile riconoscere che il senso dato dal MS è sempre molto più persuasivo di quello di A e di C. Nei passi seguenti la modificazione è di scarso rilievo:

C, l. I, cap. XXXII, p. 76, rr. 1-2: Non usciam, disse, del (12) primo proposito,

C, l. I, cap. XXXV, p. 84, rr. 4-5: tosto la vederessimo culta ed abundante de (13) termini e belle figure (14),

C, l. I, cap. XXXVII, p. 92, rr. 40-41: Varie cose ancor egualmente piacciono a gli occhi nostri tanto che con difficultà giudicar si po quai più lor sian (15) grate.

C, l. I, p. 100, rr. 26-27: comparendo solamente a lume di torze, o, come (16) mostrano i cauti mercatanti i lor panni, in loco oscuro?

C, l. I, cap. LI, p. 125, rr. 4-6: E voi ben dite vero, che e l'una (17) e l'altra è imitazion della natura; ma non è già così, che la pittura appaia, e la statuaria sia.

---

(1) C « fussero ». – (2) C « appartenenti ». – (3) C « del capo ». – (4) C « di ». – (5) C « o ». – (6) A e C « di ». – (7) C « il Regno, Ottimati ». – (8) C « futuro ». – (9) A e C « dipartite ». – (10) C « d'Elia ». – (11) C « volerlo ». – (12) A e C « dal ». – (13) C « di ». – (14) A e C « e di belle figure ». – (15) A e C « son ». – (16) A e C « di torze, come ». – (17) A e C « che l'una ».

C, l. I, cap. LV, p. 133, rr. 27-30: Allora messer Federico, Signora, disse, volendo voi separare il modo e 'l tempo e la maniera dalle (1) bone condizioni e ben operare del Cortegiano,

C, l. II, cap. VI, p. 146, rr. 5-7: A me non par gran cosa, rispose l'Unico; e credo che basti in tutto (2) questo, dir che 'l Cortegiano sia di bon giudicio,

C, l. II, cap. XIII, p. 157, rr. 14-16: e con facilità vi si possono far molte cose che empiono l'animo di musicale dolcezza (3).

C, l. II, cap. XIV, pp. 159-160, rr. 10-12: E se bene non la eserciteranno, per aver fattone già nell'animo un certo abito la gustaran molto più udendola, che chi non ne avesse (4) cognizione:

C, l. II, cap. XV, p. 160, rr. 18-21: perchè quelle modulazioni non entrano, ma senza lassare gusto di sè via trapassano da canto l'orecchie (5) non assuete d'udirle: avenga che insino le fiere (6) sentano qualche dilettazion della melodia.

C, l. II, cap. XXVI, p. 177, rr. 25-27: così l'aver noi mutato (7) gli abiti italiani nei stranieri parmi che significasse, tutti quelli (8), negli abiti de' quali i nostri erano traformati, dever venire a subiugarci;

C, l. II, cap. XXXVIII, p. 195, rr. 25-26: perchè in ogni arte son molti lochi laudevoli oltr'al primo (9);

C, l. II, cap. XLVI, p. 209, rr. 14-15: Il termine e misura del (10) far ridere mordendo bisogna ancor esser diligentemente considerato,

C, l. II, cap. LXIII, p. 238, rr. 19-20: quando messer Jacomo subito l'interruppe (11), e disse:

C, l. II, cap. LXXXV, p. 273, rr. 2-4: e sì come nelle facezie il dir contra l'aspettazione, così nelle burle il far contra l'aspettazione induce il riso (12).

C, l. II, cap. XCII, p. 287, r. 3: Di questo non mi dolgo (13) io, rispose il signor Ottaviano,

C, l. III, cap. II, p. 298, rr. 21-22: Io m'era deliberato, per quanto poteva, dichiarir (14) le cause de (15) queste compagnie ed ordini de cavalieri

C, l. III, cap. IV, p. 301, rr. 5-6: perchè di questa non so io da chi (16) pigliarne lo esempio;

C, l. III, cap. IV, pp. 301-302, rr. 25-27: ma sopra tutto parmi che nei modi, maniere, parole, gesti e portamenti (17) suoi, debba la donna essere molto dissimile dall'omo;

---

(1) A e C « delle ». – (2) A e C « basti tutto ». – (3) A e C « della musical dolcezza ». – (4) A e C « non avesse ». – (5) A e C « all'orecchie ». – (6) A e C « alle fiere ». – (7) A e C « mutati ». – (8) C « quegli ». – (9) A e C « oltr'al primo, laudevoli ». – (10) A e C « di ». – (11) A e C « subito interruppe ». – (12) A e C « induce riso ». – (13) A e C « mi doglio ». – (14) A e C « di chiarir ». – (15) C « di ». – (16) A e C « da che ». – (17) A e C « gesti, portament. ».

C, l. III, cap. IX, p. 307, rr. 9-10: E per replicar in parte con (1) poche parole quello che già s'è detto,

C, l. III, cap. XIII, p. 312, r. 18: Se considerarete (2) poi l'istorie antiche

C, l. III, cap. XX, p. 319, rr. 16-20: e par loro con questa medicare ogni gran male, e con bona ragione persuadere a chi non è ben cauto, che tutti i peccati, per gravi che siano, facilmente perdona Idio (3), pur che stiano secreti, e non ne nasca (4) il mal esempio.

C, l. III, cap. XXI, p. 321, rr. 10-11: debba ésser estimato dir miracoli, come m'ha apposto (5) il signor Gasparo;

C, l. III, cap. XXII, p. 323, r. 18: poi, chiamatisi (6) i cittadini, disse,

C, l. III, cap. XXVII, p. 332, rr. 29-30: Di quivi (7) messer Tomaso sicuro scrisse alla moglie,

C, l. III, cap. XXVII, p. 332, rr. 31-35: La bona e gentil donna, sopragiunta da tanta e non pensata allegrezza di dover così presto, e per pietà e per virtù del figliolo, vedere il marito, il quale amava tanto, e già credea fermamente non dover mai più vedere (8):

C, l. III, cap. XXXVI, p. 350, rr. 22-23: la quale, dopo la perdita del regno, lo esilio e morte del re Federico suo marito e di duo (9) figlioli,

C, l. III, cap. LVII, p. 385, rr. 23-24: perchè le demostrazioni (10) che si fan loro nascono da un (11) appetito mosso da opinion di facilità, non d'amore.

C, l. III, cap. LVII, p. 386, rr. 33-37: ed io a così fatta Donna non saprei aggiunger cosa alcuna, se non che ella fosse amata da così eccellente Cortegiano come hanno formato questi signori, e che essa ancor amasse lui, acciò che e l'uno e l'altra (12) avesse totalmente la sua perfezione.

C, l. III, cap. LXIV, p. 392, rr. 12-13: Se lo amante è tanto modesto che abbia vergogna di dirgliene, scrivaglielo (13).

C, l. III, cap. LXV, p. 392, r. 7: e mostrar d'aver parlato o scritto ad (14) altro fine,

C, l. III, cap. LXVIII, p. 396, rr. 5-8: ho io talor udito tra dui innamorati un lungo e libero ragionamento d'amore del (15) quale non poteano però i circonstanti (16) intender chiaramente particularitate alcuna, nè certificarsi che fosse (17) d'amore;

---

(1) A e C « in ». – (2) A *e* C « considerate ». – (3) C « Iddio ». – (4) A e C « non nasca ». – (5) A e C « opposto ». – (6) A e C « chiamati a sè ». – (7) A e C « Quindi ». – – (8) A e C « vederlo ». – (9) A e C « e duo ». – (10) C « dimostrazioni ». – (11) A e C « nascono d'un ». – (12) A « ell'uno, ell'altro »; C « e l'una e l'altro ». – (13) A e C « scrivagliele ». – (14) A e C « d'altro fine ». – (15) A e C « dal ». – (16) C « circostanti ». – (17) C « fusse «.

C, l. IV, cap. I, p. 407, rr. 15-16: perdita grandissima non solamente alla (1) casa nostra, ed agli amici e parenti suoi, ma alla patria ed a tutta la Lombardia.

C, l. IV, cap. V, p. 412, rr. 7-9: ardisca di contradirgli, e con (2) gentil modo valersi della grazia acquistata con le sue bone qualità per rimoverlo da ogni intenzion viciosa (3),

C, l. IV, cap. X, p. 418, rr. 20-22: e per mezzo di quelle cercan la grazia dei loro principi, per (4) corrumpergli e disviargli dalla via della virtù ed indurgli al vicio;

C, l. IV, cap. XXX, p. 442, rr. 14-16: Io, rispose il signor Gaspar, mi presumo dar lor gran laude, dicendo che desidrano (5) che se introduca (6) un costume approvato da un tanto omo.

C, l. IV, cap. XXXVI, p. 450, rr. 40-41: di che si vedeno tante reliquie a Roma, a (7) Napoli, a Pozzolo, a Baie, a Cività Vecchia (8), a Porto ed ancor fuor (9) d'Italia,

C, l. IV, cap. XXXVIII, p. 456, rr. 28-30: creder si po che 'l debba oscurare il nome di molti imperatori antichi, ed aguagliarsi di fama ai più famosi (10) che mai siano stati al mondo.

C, l. IV, cap. XL, p. 458, rr. 13-15: devemo ritirarci a poco a poco da noi stessi alla contraria parte di quello estremo, al quale ne (11) conoscemo esser inclinati,

C, l. IV, cap. XLI, p. 459, r. 19: e legargli (12) insieme de parentati (13);

C, l. IV, cap. LII, p. 473, rr. 1-4: Ma, parlando della bellezza che noi intendemo, che è quella solamente che appar nei corpi e massimamente nei volti umani, e move questo ardente desiderio che noi chiamiamo amore, diremo che è un influsso (14) della bontà divina,

C, l. IV, cap. LVIII, p. 483, rr. 33-37: Quando prima cominciarono gli omini ad edificare, posero nei tempii e nelle case quel colmo di mezzo, non perchè avessero gli edificii più di grazia, ma acciò che dall'una parte (15) e l'altra commodamente potessero discorrer l'acque;

C, l. IV, cap. LXVI, p. 492, rr. 33-34: non di tollerar (16) le passioni delle partite (17), nè delle absenzie:

C, l. IV, cap. LXVII, p. 493, rr. 13-15: Questo grado d'amore, benchè sia molto nobile, e tale che pochi vi giungono (18), non però ancor si po chiamar perfetto,

---

(1) A e C « nella ». – (2) A e C « e col ». – (3) C « viziosa ». – (4) A e C « e per ». – (5) A e C « desiderino ». – (6) C « s'introduca ». – (7) A e C « ed a ». – (8) C « Civita Vecchia ». – (9) C « for ». – (10) A e C « ai famosi ». – (11) A e C « al qual ». – (12) A e C « allegargli ». – (13) C « de' parentati ». – (14) A e C « un flusso ». – (15) A e C « dell'una parte ». – (16) C « tolerar ». – (17) A e C « nelle partite ». – (18) A e C « aggiungono ».

I seguenti passi, d'interesse maggiore, richiedono un esame particolare:

C, l. I, cap. XII, p. 35, rr. 8-11: dico, che chi volesse laudar la corte nostra, lasciando (1) ancor i meriti della signora Duchessa, la qual sola (2) con la sua divina virtù basteria per levar da terra al cielo i più bassi spiriti che siano al mondo,

È chiaro che la lezione *sola* restituita in luogo di *cosa* di A e di C dà un significato assai più logico e molto meglio dell'altra giova a mettere in rilievo la concezione, divulgata dal *dolce stil novo* e dal Petrarca ed accolta dal Castiglione, della donna che eleva spiritualmente con le sue virtù l'anima degli uomini. Di conseguenza, la lezione *sola* dev'essere accettata come l'unica vera e legittima; e la variante *cosa* va considerata come una lettura errata di un passo del MS, scritto non già dal copista (il quale ha una grafia sempre chiara e comprensibile, che sembra possedere l'impersonalità fredda e meccanica della stampa), bensì aggiunto in margine dal Castiglione medesimo, con grafia minuta e spesso non facilmente leggibile. Per fortuna, in questo caso, l'equivoco di lettura non è in alcun modo possibile, ed il ripristino risulta assolutamente sicuro.

C, l. I, cap. XIII, p. 37, rr. 12-13: Ma io veramente, Signora, molto volontier (3) fuggirei questa fatica, parendomi troppo difficile

La parola *Signora* manca in A e in C; ma figura nel MS e va ristabilita, pertanto, nella frase del conte Ludovico.

C, l. II, cap. LXIV, p. 239, rr. 1-3: Ma i modi del parlare e le figure che hanno grazia nei ragionamenti gravi e severi, quasi sempre ancor stanno ben (4) nelle facezie e giochi.

In A e in C è detto *le figure che hanno grazia, i ragionamenti* ecc.; ma non è difficile riconoscere che il senso dato dal MS è assai più attendibile. Sul fondamento del MS bisogna, dunque, correggere la lezione di A e di C.

C, l. II, cap. XCIX, p. 293, rr. 18-21: Io voglio, disse, confidarmi del signor Magnifico, il qual, per esser di quello ingegno e giudicio che è, son certa che imaginerà quella perfezion maggiore che desiderar si po in donna,

A proposito di questo passo, che va letto nel modo qui indicato, come dice il MS, occorre ricordare che A e C recano

(1) C « lassando ». – (2) A e C « cosa ». – (3) A e C « volentier ». – (4) C « bene ».

invece la lezione *per esser di quello ingegno e giudicio che son certa, imaginerà* ecc.

Un particolare interesse presenta il passo seguente (C, l. IV, cap. XVI, p. 425, rr. 20-25), del quale riproduciamo le tre diverse lezioni del MS, di A e di C:

MS	A	C
e questo ancora si conosce manifestamente in molti, li quali, non sapendo, talora mangiano qualche cibo stomacoso e schifo, ma così ben acconcio, che al gusto lor pare delicatissimo; poi risapendo che cosa era, non solamente hanno dolore e fastidio nell'animo, ma 'l corpo, accordandosi col giudicio della mente, per forza vomita quel cibo.	e questo ancora si conosce manifestamente in molti, li quali, non sapendo, talora mangiano qualche cibo stomacoso e schifo, *ma così ben acconcio*, che al gusto lor pare delicatissimo; poi risapendo che cosa era, non solamente hanno dolore e fastidio nell'animo, *ma 'l corpo accordan sì col giudicio della mente, che per forza vomitano quel cibo.*	e questo ancora si conosce manifestamente in molti, li quali, non sapendo, talora mangiano qualche cibo stomacoso e *schifo, che* al gusto lor *par* delicatissimo, poi risapendo che cosa era, non solamente hanno dolore e fastidio nell'animo, *ma 'l corpo accordan sì col giudicio della mente, che per forza vomitano quel cibo.*

Il raffronto dei tre passi porta alla considerazione che la lezione da preferire e da accogliere è quella del MS; laddove quella di A, se giova a ripristinare *ma così ben acconcio*, mancante nel testo C, appare, per quanto concerne *accordan sì* e la costruzione del periodo che segue, un arbitrio, od un travisamento dello stampatore; il quale, si può supporre, non avendo bene inteso il valore del gerundio *accordandosi*, ovvero avendo scritto per distrazione *accordan sì* nell'Aldina, ha sentito poi il bisogno di ritoccare, per esigenze di logica, il periodo successivo, aggiungendo un *che* consecutivo e mettendo al plurale, riferendolo a *molti*, il verbo *vomitano*, anzichè serbarne la forma singolare, riferita a *corpo*. Questa correzione improvvisata dallo stampatore, unitamente agli esempi sopra citati in cui MS ed A stranamente divergono, ci rende persuasi che il Castiglione non ha riveduto le bozze della stampa Aldina. A questo poterono provvedere, come crede il Cian, il Bembo ed il Ramusio; nè, d'altra parte, sarebbe difficile assegnare la correzione del testo, nel senso indicato da A, sempre per il passo in questione, ad uno di questi due revisori.

Interessante è anche il luogo seguente (C, l. IV, cap. XLI, pp. 459-460, rr. 25-29), che riproduciamo nelle due diverse redazioni, rispettivamente, del MS e di A seguito da C:

MS	A e C
però è ragionevole che 'l principe ponga mèta ai troppo sumptuosi edificii dei privati, ai convivii, alle doti eccessive delle donne, al lusso, alle pompe nelle gioie e vestimenti, che non è altro che un augumento della lor pazzia;	però è ragionevole che 'l principe ponga mèta ai troppo sumptuosi edificii dei privati, ai convivii, alle doti eccessive delle donne, al lusso, alle pompe nelle gioie e vestimenti, che non è altro che un *argumento* della lor pazzia;

In questo passo l'aulico latinismo *augumento* è stato sostituito dal tipografo (al quale è probabilmente sfuggita la squisitezza del concetto del Castiglione) con una parola affine, ma tale da travisare il significato preciso del passo e da non corrispondere all'intendimento dell'autore. Anche questa volta, pertanto, ci pare doveroso ripristinare, contro A (e contro C), la lezione del MS.

V.

Abbiamo così elencato i più interessanti emendamenti, che vanno apportati al testo del *Cortegiano*; potremmo soggiungere, ora, che non abbiamo creduto di dover spingere la nostra fondamentale fedeltà al MS sino al punto di seguire questo anche in taluni luoghi palesemente erronei, e dovuti a delle sviste dell'autore, rimaste nel testo ad onta dell'attenta e meticolosa revisione dell'apografo da lui operata. Per questa ragione, in certi casi (1) abbiamo accettato le correzioni, d'al-

(1) Citerò solamente qualche esempio. « Ed acciò che ancor meglio conosciate che l'amor razionale è più felice che 'l sensuale, dico che le medesime cose nel sensuale si debbeno (C « debbono ») talor negare, e nel razionale concedere, perchè in quello son disoneste, ed in questo oneste » (C, l. IV, cap. LXIV, p. 488, rr. 9-12): il MS, tutte le Aldine e le edizioni anteriori a quella del Cian del 1893 hanno la lezione « in questo son disoneste, ed in quello oneste », che è evidentemente erronea. In tal caso è necessario accogliere la correzione del Cian. — « ... non direste voi poi, che Cornelio nella lingua fosse (C « fusse ») pare a Cicerone, e Silio a Virgilio? » (C. l. I, cap. XXXVIII, p. 97, rr. 37-38): il MS ha la lezione « a Cicerone, a Silio et a Virgilio », e così pure l'Aldina del 1528; ma l'emendamento, piuttosto facile del resto, appare già nelle Aldine del 1541 e del 1547 (cfr. ediz. cit. del VESME, p. 329, nota a pag. 52, rr. 30, 33) ed è giustamente accolto dal Cian e da tutti i migliori editori.

tronde piuttosto facili e persino ovvie, proposte già nel secolo XVI dal Dolce e, in tempi a noi più vicini, dal Cian, certi che tali correzioni avrebbero ottenuto la piena approvazione dell'autore, confermata dal fatto che la lezione, come indicata dal MS, non dà senso alcuno. Ma, anche per non rendere eccessivamente minuzioso questo nostro già troppo lungo articolo, rimandiamo per queste e per le altre correzioni alla nostra imminente edizione, paghi per ora di aver sottoposto all'attenzione degli studiosi un certo numero di luoghi del *Cortegiano*, che devono essere letti ed interpretati in maniera diversa da quella sinora seguita, e di aver contribuito, in qualche modo, allo studio di una delle opere più significative della nostra letteratura del Rinascimento.

BRUNO MAIER.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

IACOPONE DA TODI. — *Laudi, Trattato e Detti.* A cura di FRANCA AGENO. — Firenze, Le Monnier, 1953; pp. XXIV-534.

Propostosi il compito di offrire agli studiosi una nuova edizione del nucleo fondamentale delle laude iacoponiche, che rappresentasse quanto al testo un progresso sicuro rispetto all'edizione principe del 1490 e di quel testo non facile offrisse finalmente una larga e compiuta interpretazione meglio aderente ai dati linguistici e storici, Franca Ageno ha lavorato con molta cura e intelligenza per non pochi anni; e di questo lavoro preparatorio rimangono le tracce in una serie di studi, che ella è venuta via via pubblicando dal '48 in poi e che debbono essere tenuti presenti da chi s'accosti oggi a questo succinto volume della Biblioteca Le Monnier (1).

L'A. ha ripreso da capo il problema dei manoscritti superstiti e della loro classificazione in base a luoghi critici, che era stato trattato finora per lo più in maniera parziale e confusa o almeno generica; ha affrontato la valutazione comparativa degli elementi lessicali, sintattici e dottrinali necessaria per una definizione più precisa del linguaggio dello scrittore e per correggere con mano sicura i numerosi errori che vi si erano infiltrati tradizionalmente; ha vagliato con perizia le proposte dell'ampia e alquanto dispersa tradizione esegetica, giovandosi per questa parte delle più varie fonti (non escluso il troppo bistrattato Tresatti, al quale risalgono, oltre alcuni dei rife-

(1) Gli studi, che avremo occasione di citare anche più avanti, sono: *Per il testo delle laudi di I. da T.*, in *Rassegna*, LI-LVI, 1943-48, estr. di pp. 47; *Per un commento a I. da T.*, in *Convivium*, n. s., 1950, pp. 73-96; *Ancora per il testo delle laudi di I. da T.*, in *Studi di filologia italiana*, VII, 1950, pp. 1-28; *Questioni di autenticità nel laudario iacoponico*, in *Convivium*, n. s., 1952, pp. 555-87; ai quali è da aggiungere la recensione all'edizione di F. A. UGOLINI, *Laude di I. da T. tratte da due manoscritti umbri*, Torino, 1947, in *Cultura neolatina*, VIII, 1948, pp. 141-46. Del problema artistico delle laude l'A. ha trattato in un altro saggio: *Modi stilistici nelle laudi di fra I. da T.*, in *Rassegna d'Italia*, I, 1946, pp. 20-29; le cui conclusioni sono brevemente riassunte nelle pagine XIII-XIX dell'introduzione a questo volume. [Mentre correggo le bozze, esce un altro importante studio, in cui l'A. dà un saggio perspicuo del lavoro attraverso il quale è giunta a fissare il testo della sua edizione: *Per il testo di « Donna de paradiso »*, in *Rassegna*, LVII, 1953, pp. 62-89].

rimenti a testi biblici e patristici, anche i primi suggerimenti per l'interpretazione di qualche termine più astruso, per es. il *Collestatte* di XVII, 19).

Occorre dire subito che i risultati di questa fatica sono stati, nel loro complesso, eccellenti; e se nella nostra rassegna avremo più avanti occasione di sottolineare quasi soltanto i punti di dubbio e di dissenso, ciò avviene perché solo in tal modo ci sembra di potere inserirci utilmente nell'itinerario di una fatica, di cui riconosciamo in anticipo tutto il meritorio impegno, e proprio anzitutto l'invito, che da essa implicitamente sgorga, di una non del tutto infruttuosa collaborazione.

La nuova edizione rappresenta veramente un notevolissimo progresso rispetto alla vulgata; non solo perché in molti luoghi corregge errori evidenti e restituisce senso e coerenza al discorso o risana i guasti della metrica dalle rime alla misura dei versi; sì più ancora (ed è questa forse la conquista maggiore e la più durevole) perché dappertutto s'adopera a ripristinare le forme originarie di un linguaggio, che era stato in parte inconsapevolmente trasfigurato dal primo editore toscano. Lo spoglio dei manoscritti umbri, e specialmente dell'importante codice Addition. 16567 del British Museum, ha permesso all'A. di individuare con cautela gli aspetti costanti di un linguaggio, che, nonostante la presenza talora cospicua di forme dotte e della tradizione poetica, si mantiene in complesso fedele a certe caratteristiche locali e sta a mezzo, per cosí dire, fra il perugino antico e i dialetti del Lazio; sì che per la prima volta è stato offerto al filologo nella sua veste più attendibile un materiale prezioso di cui potersi servire con garanzia sufficiente, e corredato dagli elementi comparativi e illustrativi offerti con esemplare essenzialità nelle note e nel glossario.

Mentre si attende dall'A. che mantenga la promessa di fornire in uno studio a parte le ragioni particolareggiate della sua ricostruzione testuale e i termini almeno sommari di quell'apparato critico (che qui è stato omesso, per obbedire alle norme della collezione in cui il volume ha trovato posto), una discussione più minuta dei risultati che ella ha raggiunto, e ancor più dei criteri che li hanno determinati, non è possibile. Si potrà, se mai, e lo faremo nell'ultima parte di questa rassegna, esporre qualche cauta riserva e qualche dubbio ragionato su singoli punti, attingendoli all'ampia messe delle postille che ogni buon lettore non manca mai di segnare in margine al suo testo. Ma gioverà piuttosto, prendendo lo spunto dai dati già noti e da quelli che l'editore nuovamente ci propone, accennare sia pure di scorcio al tema delle attribuzioni, che è anche quello, crediamo, destinato a suscitare più gravi esitazioni e perplessità di fronte alle soluzioni alquanto recise e, a parer nostro, un po' frettolose, che l'A. mette in campo.

Il nucleo fondamentale delle laude iacoponiche risale ad una raccolta messa insieme in Umbria assai presto, probabilmente subito dopo la morte del poeta, e che ci è stata conservata nella sua forma più succinta dal citato codice Londinese (*L*) e dal Vaticano Urbinate 784 (*V*), e in una forma più ampia dal n. 598 del Museo Condé di Chantilly (*Ch*), dal manoscritto di Giaccherino (*G*) e dall'Angelicano 2306 (*A*). Se chiamiamo *X* quel capostipite, già dipendente da un apografo più o meno lontano dall'originale (ricostruendolo, troviamo infatti che esso conteneva errori non correggibili se non per congettura), diremo che *L* e *V* ne derivano attraverso un intermedio X^1, e *Ch G A* attraverso un altro intermedio *Y*, in cui erano confluiti nuovi testi ignoti al primo raccoglitore. La distinzione dei sottogruppi è confermata dallo spoglio delle varianti critiche. Alla stessa tradizione fanno capo, più da lontano, con profonde alterazioni dell'ordinamento primitivo, e con aggiunte più o meno larghe di nuovi componimenti, alcuni altri manoscritti: l'Oliveriano 4 di Pesaro, il Parigino 1037, il Todino 194, il codice Conv. Soppr. C 2 608 della Nazionale di Firenze (1).

I problemi che sembrano più urgenti, ai fini almeno della nostra circoscritta indagine, una volta accettato questo schema sommario ma sostanzialmente esatto di classificazione, sono due: quello dei rapporti fra il gruppo dei manoscritti umbri superstiti e le fonti pure umbre adoperate dal compilatore dell'edizione principe, e l'altro dei rapporti fra quel gruppo e l'esigua raccolta di laude che forma una sezione ben distinta, la prima, nell'attuale e senza dubbio arbitrario ordinamento del trecentesco Angelicano 2216.

Quanto all'edizione fiorentina, l'A. (cfr. « Cultura neolatina », l. cit., p. 144) tende a sminuirne forse soverchiamente l'importanza, considerandola come un testo contaminato, dipendente essenzialmente da uno o più manoscritti affini a *L V*, con infiltrazioni desunte da un manoscritto affine a *Ch G A*. Ma sta di fatto (anche a prescindere dalla lezione, dove in numerosi casi è proprio la stampa a conservarci sola la variante più attendibile) che un attento esame degli elementi di giudizio offerti dal compilatore della stampa attesta che l'ordinamento delle rime nelle fonti da lui tenute presenti non coincideva propriamente con nessuno di quelli che si ricavano dagli esemplari di cui possiamo oggi usufruire. Alcune laude, per es., come la XVII, la XXXI, la XCI, che in *Ch* stanno fra le ultime, dovevano trovarsi nelle raccolte a cui egli attingeva in posizioni tali da consentirgli, alla luce dei criteri che egli enuncia, la sicurezza dell'attribuzione e da

(1) Non teniamo conto delle altre famiglie di mss.: la cosiddetta *veneta* e la cosiddetta *toscana*, né dei codici extravaganti; perché essi non hanno importanza, o hanno un'importanza tutt'al più di conferma, per il problema delle attribuzioni che qui ci interessa. Per ricostruire il suo testo, l'A. ha tenuto presenti tutti i codici umbri, tranne il Parigino, e i più autorevoli della rimanente tradizione.

non sollecitare in alcun modo quelle oculate e diligenti riserve che egli ha pur espresse nei riguardi di altri componimenti, che anche oggi si leggono nella sezione estrema di *Y*.

Per il problema delle attribuzioni crediamo che la testimonianza dell'edizione 1490 conservi intatto il suo valore; il che non vuol dire, naturalmente, che non richieda di esser vagliata caso per caso. E intanto sembrano di non sufficiente peso gli argomenti addotti dall'A. (cfr. *Per il testo* ecc., pp. 6 sgg.) per escludere senz'altro dalla sua edizione le laude XCIV-CII. Che nelle raccolte iacoponiche si insinuassero abbastanza presto testi apocrifi, è possibile; anche se il fatto, per es., del ritrovarsi le laude LXXXVI e CI comprese nella silloge cortonese non sembri proprio una di quelle ragioni che tagliano la testa al toro, tenuto conto dell'incertezza, o almeno dell'estrema elasticità, dei dati cronologici relativi sia alla compilazione di quella silloge, sia alla biografia del tudertino. Certamente apocrifa è la CII che si legge in un codice di poesie del Bianco da Siena, e che infatti non si trova nei manoscritti umbri e dal Bonaccorsi stesso è data come « extravagante » e « posta per finire el numero perfetto de cento »; assai dubbie quelle che egli dice d'aver tratto da un codice trecentesco perugino. Ma le altre tolte « da diversi libri » e che occupano gli ultimi posti nella stampa rientrano tutte nella questione più generale della validità dell'appendice di laude peculiare al gruppo *Ch G A*; e contro di esse sono veramente troppo deboli gli argomenti dell'A.; la quale prima le esamina come una sezione a sè stante della stampa bonaccorsiana, e si serve delle dichiarazioni dell'antico editore per negarne l'autenticità, e poi da queste conclusioni di per sè frettolose e assai fragili deriva senz'altro, dandole per certe, uno dei motivi fondamentali per la valutazione complessiva in sede filologica del gruppo di laude date esclusivamente da *Y*. A guardar bene, i componimenti XCVI-CI sono attestati, alla luce della tradizione, non diversamente da quelli XVII e XXXI, e devono essere considerati alla stessa stregua. Né possono bastare a farceli respingere troppo incerti criteri di valutazione del contenuto o dello stile. A proposito della XCVI, per es., l'A. riporta l'osservazione dell'editore fiorentino che essa pare « assai bassa », e cioè di stile non iacoponico; ma l'editore aggiungeva « come la XX in ordine »: dovremo dunque considerare apocrifa anche *O me lasso dolente*, che è invece tra le più sicuramente accertate? Manco a farlo apposta, la XCVI contiene ai vv. 33-34 un ragguaglio di ordine biografico, che agevolmente può ricollegarsi ad altro simile in LV, 62, e che, ove si accetti la comune interpretazione di questo ultimo, ci indurrebbe a stabilire la data di nascita del poeta al 1236 (1); e tale data coincide, vedi caso, con quella

(1) Ciò era stato osservato già da G. TROMBADORI, *I. da T.*, Venezia, 1925, pp. 87-89.

suggerita dall'antica biografia edita dal Dal-Gal (mentre, il che sottolinea la singolarità della coincidenza, quella lauda non si trova fra quelle sfruttate con la consueta disinvoltura dagli antichi biografi del poeta).

Analoghe riserve si possono opporre agli analoghi argomenti proposti dall'A. per rifiutare l'autenticità di questo gruppo di poesie; riguardo alle quali rimane sempre ingiustificato un reciso atteggiamento di ripulsa e non sembra lecito andare oltre le riserve già espresse con la dovuta cautela dal primo editore.

Riguardo al rapporto dei manoscritti umbri della raccolta fondamentale con la sopracitata sezione dell'Angelicano 2216, l'A. tende a svalutare anche la testimonianza di quest'ultima, riportandola alla dipendenza del gruppo *Ch G A*. Senonché la struttura particolare e la genesi di questa sezione, che ha tutta l'aria di una prima silloge forse anteriore al costituirsi della raccolta *X*, l'ordine e la scelta dei componimenti, l'esame attento delle varianti riferite nella sua edizione dall'Ugolini, lasciano alquanto perplessi circa la realtà di questa dipendenza. La questione è importante soprattutto per la contestata autenticità della lauda *Sopr'onne lengua amore* (XCI). La quale, dice l'A. (*Quest. di autenticità*, p. 560), fra i manoscritti umbri superstiti, è data solo da *Ch*, e non era dunque nel capostipite *X*, anzi neppure nel derivato *Y*. Ma essa intanto era certamente nei codici consultati dall'editore della principe, e in posizione da non indurlo a sospetti di sorta; e, ciò che più conta, essa occupa tuttora il primo posto nella raccoltina autonoma dell'Angelicano 2216, in una lezione assai simile a quella della stampa fiorentina, ma del tutto indipendente invece proprio da quella di *Ch*.

Senonché, a proposito di questa lauda, viene ad inserirsi l'altro tipo di argomentazioni che l'A. mette in campo per insinuare riserve sulla legittima attribuzione di un gruppo di componimenti mistici (LX, XC, XCI, XCII), e cioè la presunzione del loro contenuto ereticale, contraddetto, a suo parere, dal corpo dei testi più sicuramente autentici. Ma proprio qui ci sembra che ella si muova su un terreno particolarmente malsicuro, da un lato rilevando contrasti di dottrina e di terminologia fra rima e rima, che assai spesso risultano dedotti in maniera sofistica (o almeno con un animo intellettualistico che poco s'addice alla natura di testi siffatti); dall'altra dando corpo con eccessivo rigore ad un sistema di dottrine, quelle della setta del Libero Spirito, intorno al quale possediamo per ora testimonianze assai incerte, contraddittorie e comunque indirette nelle fonti francescane.

È pericoloso irrigidire le distinzioni, coll'attribuire ad esse un troppo preciso significato intellettuale, nell'ambito di un linguaggio e di un'esperienza sentimentale, quale è quella dei mistici, che comporta non soltanto in Iacopone, il coesistere di atteggiamenti, che appaiono contraddittori quando vengono confrontati in astratto, mentre in

realtà rappresentano momenti e gradi diversi di un processo continuo. Non ci deve troppo stupire che uno stesso autore affermi, per es., la necessità delle opere per la salvezza dell'anima, finché adempie al compito di una predicazione elementare (che corrisponde anche ad una fase primaria, ma imprescindibile, della scala spirituale), e altrove invece sfiori, nel descrivere le condizioni dell'animo assurto al congiungimento con la divinità, posizioni che si possono, molto vagamente definire lassiste. D'altronde contraddizione propriamente detta non c'è: quando Iacopone dichiara che *la fede senza l'opera è morta reputata*, non fa che ripetere un principio di fede consacrato nelle epistole canoniche; ma non si contraddice quando proclama che *la vertù non è perchène, ca 'l perchène è for de tene*: che la virtù umana in se stessa non sia causa sufficiente della salvezza, alla quale si richiede l'intervento della Grazia, è principio altrettanto fondamentale, che ha la sua origine prima nelle lettere paoline, ed è espresso in forma non meno risoluta, per es., nella lauda, che pur l'A. considera autentica, XXXIX, 59-60.

Certamente è possibile avvertire un divario di tono fra le laude che nascono da un proposito di istruzione e di esortazione, indirizzate ad un largo pubblico di devoti, e quelle di carattere introspettivo e descrittivo di una situazione eminentemente personale o comunque ristretta ad un cenacolo di eletti; ma quel divario risponde ad uno spostamento di ispirazione (nel primo caso, quasi esclusivamente pratica, e quindi con forti elementi di moralità spicciola; nel secondo, più strettamente soggettiva e lirica), e non proprio ad un mutamento di posizioni dottrinali (né d'altronde quel pochissimo che sappiamo di Iacopone ci permette di escludere a priori la possibilità di un tale mutamento, quando esso risultasse davvero, il che non crediamo, dai testi a noi giunti).

Il punto centrale della discussione può essere offerto dal modo di concepire l'annichilamento in Dio, che nelle laude più certamente iacoponiche non sarebbe mai inteso, secondo l'A., come un dissolvimento della personalità individuale, mentre è precisamente rappresentato come tale nelle laude presunte apocrife. Non c'interessa molto stabilire fino a che punto si abbia qui un vero e proprio sconfinamento nell'eterodossia; e ad ogni modo non ci sembra che l'A. riesca a far propriamente combaciare le tesi sostenute nei componimenti sospetti con quelle ben altrimenti estremistiche dei seguaci della setta del Libero Spirito sulla impossibilità di peccare da parte dell'anima che si è identificata con Dio e sulla conseguente totale libertà d'azione ad essa consentita. Certo è comunque che l'asserzione dell'A., secondo la quale la posizione dottrinale autentica di Iacopone coinciderebbe, riguardo al punto che qui ci interessa, con quella di san Bernardo, e implicherebbe non già l'annullamento della

personalità umana in Dio, ma solo l'esaltazione di questa personalità, conservando intatto l'essere individuale, si fonda esclusivamente su una lettura congetturale di XXXIX, 58 contraddetta da tutta la tradizione manoscritta, in un passo che, letto così come sta nei codici, dice precisamente il contrario di quello che essa pretende di fargli dire (vedi la nota al luogo in questione, in fondo alla presente rassegna). Il concetto della *trasformazione*, sottolineato dall'A. nella presunta apocrifa lauda LX, 54 sgg., si ritrova tal quale in LXXXII, 22-23 (*veio che me trasforme e faime essere amore, Sì ch'eo non so allore, e non me po' artrovare*) e in LXXXIX, 123-26. L'altro tema del venir meno del timore dell'inferno e della speranza del paradiso al vertice dell'esperienza mistica, additato come eretico nella stessa lauda LX, s'incontra identico in XLVII, 23-28 e in LXIX, 49-50 (*a Deo ademannai lo 'nferno*: *Lui amanno e me perdenno, dolze m'era onne male*). Un esame delle laude, condotto con questo criterio di scoprire in alcune di esse un sospetto di eresia, ci condurrebbe probabilmente assai lontano: a rifiutare l'autenticità di parecchi altri componimenti, oltre quelli a cui l'A. ha limitato le sue riserve.

Si direbbe che a dettare queste riserve stia soprattutto un'inconsapevole preoccupazione di salvaguardare l'ortodossia di Iacopone (né noi pensiamo ch'egli sia da dirsi propriamente un eretico, in senso dogmatico; anche se ogni mistico procede di continuo sull'orlo dell'eresia, e il tudertino per conto suo ebbe indubbi contatti con correnti di indirizzo tutt'altro che conformistico); come pure una analoga preoccupazione di attenuare le manifestazioni più spigolose della sua figura di frate indisciplinato e ribelle alla gerarchia ecclesiastica deve avere indotto l'A. a riprendere ancora una volta gli abusati argomenti di dubbio relativi ai versi 43-66 della satira contro Bonifacio VIII (lauda LVIII), che contengono un esplicito e compiaciuto riferimento all'attentato di Anagni. Tutta la tradizione manoscritta (salvo poche, e poco rilevanti, eccezioni) è concorde invero nell'attestarne l'autenticità; ed è certo più facile supporre che qualcuno avrebbe pensato a sopprimerli, o a tralasciare addirittura tutt'intera la lauda, come faranno infatti i più tardi e timidi editori, che non immaginarli interpolati con un senso così preciso del linguaggio iacoponico e del suo stile polemico. Neppure è il caso di pensarli aggiunti in un secondo tempo dall'autore; perché non sussiste il contrasto che qualcuno ha voluto vedere tra quei versi e il complesso della lauda; la quale è invece da considerarsi composta tutta quanta dopo l'attentato, e si apre già con un chiaro accenno alla rovina del pontefice e al giusto castigo che l'ha colpito (vv. 1-2), e quel tema svolge e ribadisce attraverso tutta una serie di espressioni, proprio nella parte ritenuta autentica (cfr. vv. 3-6, 17-18, 33-34, 77-78), che mostrano come il pensiero di quell'evento sia stato

di continuo presente all'autore del componimento e costituisca anzi la ragione prima della sua ispirazione (1).

L'A. dichiara una volta che « non è possibile asserire » che la raccolta umbra delle laude « raccogliesse *tutte* e sole le laudi di Iacopone »; di fatto essa sembra volersi poi rinchiudere nell'ambito di quella raccolta, escludendo a priori tutti i suggerimenti che, al di là di essa, ci propone una tradizione assai ricca ed intricata; e in quell'ambito stesso tende, con un rigore che a me sembra eccessivo, a rilevare dubbi e incertezze. Ritengo che tutto il problema meriti ancora un esame più accurato e vorrei dire più spregiudicato; e a risolverlo, o almeno ad accostarsi più da vicino a una soluzione meno approssimativa e aprioristica, potrà giovare soprattutto un vaglio attento dei dati linguistici e di stile.

L'A. accenna soltanto ad un esame di questo genere a proposito dei testi che essa considera di contenuto eretico, ma con risultati assai discutibili (cfr. *Questioni di autenticità*, pp. 584-85). Dell'esiguo elenco di divergenze lessicali, che addita fra le laude più sicuramente autentiche e quelle che a suo parere sarebbero da ritenere apocrife, una considerazione più attenta rivela la scarsa consistenza. « Da una parte — essa scrive — per lo stesso concetto si trova *accattare, accatto, accattaria*, dall'altra *acquisto* » [ma *acquistamento* è anche in XX, 33]; « da una parte *sapire...*, dall'altra *cognoscere* » [ma *cognita* è in XXXVI, è in XXXVI, 13 e 41]; « da una parte *sceveruta* e *sceverite*, dall'altra *partire* o *dividere* » [ma *partire* è in XXXV, 25; LXXV, 12; *partierse* in XXV, 74; *partuta* in XXIV, 84; *divisata* in L, 41], e così via. A suggerire conclusioni in senso opposto stanno, se mai, le non rare convergenze di idee, di immagini e di procedimenti stilistici (cfr., per es., XC, 8, 64, 146, 187 e XCI, 187 = LXXV, 51-54; XC, 6 = LXXXIX, 109 e 114; XC, 90, 274 = XXXIX, 65-68, LXXXIII, 14, LXXXV, 21-22; XC, 140 = LXXV, 27-30; XC, 189-90 = LXXXVII, 1-5; XC, 65-66 = LXVI, 1-2, ecc.).

Crediamo che su questo punto la soverchia affezione alla tesi abbia prevalso sulla consueta cautela dell'A., cui non è facile altrove muover rimprovero di scarsa diligenza. Concludiamo pertanto sottolineando ancora una volta l'utilità e la bontà del suo lavoro, cui nulla vogliono togliere le poche note che aggiungiamo qui in calce, le quali non hanno altro valore che di proposte e di interrogativi da sottoporre alla sua provata competenza. In esse ci atterremo all'ordine volgato delle laude, senza distinguere, neppure dove una distinzione sarebbe a rigore possibile, fra gli appunti di carattere testuale e quelli attinenti più specificamente all'interpretazione e al commento.

---

(1) Da tenere presenti le giuste considerazioni di M. CASELLA, in *Archivum Romanicum* IV, 1920, p. 460, nota; e di G. TROMBADORI, op. cit., pp. 90-100.

***

I, 29: *la piaga girà rompenno*. L'A. considera *piaga* soggetto, e interpreta *rompenno* = « rompendosi, aprendosi ». Ma poiché nella seconda parte del verso (*farallate arvontare*) *piaga* è senza dubbio oggetto, e soggetto sottinteso è la *decozione* del v. 26, è meglio prendere quest'ultima come soggetto anche del primo emistichio, e spiegare: « questo decotto andrà rompendo, romperà, la piaga e la farà suppurare ». Lo stesso tipo di costruzione in XI, 5: *che gita t'è contrastanno* (o, come preferirei leggere: *ch'è gita te contrastanno*).

II, 12: *seconno questa rima*. La *rima* sarà, probabilmente, un testo, che Iacopone tien presente nello svolgere il tema, ricco di sottigliezze scolastiche, di questa lauda. Anche la *scrittura* del v. 3 indica la stessa cosa (non dunque la Sacra Scrittura). Se supponiamo che si tratti, per es., di un inno latino, avremo anche la spiegazione dei latinismi e delle forme dotte qui particolarmente numerosi (*semina, sine crimina, lo Verbo creans omnia, Virginia, solia*, ecc.).

II, 58: *Quanno 'l penser me struge, co fai quanno te suge?* L'A. intende: « se basta il pensiero per struggere me, come fai tu ecc. ». Ritengo sia meglio mettere una virgola dopo il primo *quanno* (da considerarsi come un'anticipazione del pensiero espresso nel secondo emistichio) e dare a *el penser me struge* il valore di un inciso (« mi struggo solo a pensarci »). Così non si toglie a *quanno* il significato normale che ha in tutta questa serie di versi (cfr. vv. 52, 54).

II, 59: *lo lacremar non fuge* « non puoi evitare (*fuge*, 2ª pers.) di piangere ». Così, in nota, l'A.; ma nel Glossario, con riferimento appunto a questo verso: « *fuge* = vien meno (3ª pers.) »; e mi sembra preferibile (cfr. anche *Per un commento*, p. 74).

III. Il tema è comunissimo nel medioevo e giunge almeno fino al *Debat du cuer et du corps* del Villon; sì che i riferimenti, opportunamente indicati dall'A., potrebbero essere moltiplicati. Sarà opportuno almeno tener presenti, per il concetto, alcuni testi ascetici francescani e dello stesso Francesco: *Admonit.*, X; *Epist.*, I (in *Opuscola S. P. Francisci*, Quaracchi, 1949, pp. 11, 93); per es.: « Habemus corpora nostra in opprobrium et despectum, quia omnes per culpam nostram sumus miseri et putridi, foetidi et vermes ».

III, 33: *vespa aguigliosa*. Dopo qualche incertezza (cfr. *Per un commento*, p. 75; *Ancora per il testo*, p. 7), l'A. ha finito col preferire *aguigliosa*, come lezione più facilmente giustificabile; ma *orgogliosa* si spiega benissimo (cfr. XXIV, 143: *mosche spavalde*) e qui ha tutta l'aria di una *lectio difficilior*. I mss. danno, per lo più, *arguigliosa*, « rigogliosa » (con il consueto scambio *re* = *ar*), affine di *orgogliosa*.

III, 62: *questo prometto almino, non te porra' mucciare*. Anche per la lettura di questo verso, gli studi preparatori (cfr. *Per il testo*, p. 21; *Ancora per il testo*, p. 25) attestano l'incertezza dell'editore tra *porra'*

e *porrà*. Credo da preferirsi *porrà* (lo stesso tipo di costruzione è da riconoscere in II, 59 e in XXIV, 160); e leggerei tutto il verso così: *questo, prometto, almino non te porrà mucciare* = « questo almeno (e cioè la grave disciplina), te lo prometto, non ti potrà mancare ».

III, 90: *finisco esto trattato 'n questo loco lassare*. Meglio che di un infinito con funzione di gerundio (*lassare* = lasciando), penso si tratti qui e altrove (XXXVIII, 62; LXXIV, 66) di un modo ridondante: *finisco lassare, abbrevio finare, è finuta passare*, analogo (nonostante la differente genesi dei due moduli sintattici) a quelli ancora in uso: « finisco per lasciare » (= lascio); « mi affretto a finire » (= finisco); « ha finito col passare » (= è passata). Anche in II, 53, non credo si abbia un infinito in luogo di gerundio, ma un modo esclamativo, come in II, 30-32, 41; e così anche in alcuni dei luoghi citati in nota a quel passo.

IV, 38: *mercato* = « cosa » (A.). *Mercato* significa in Iacopone, secondo i casi, « mercanzia », « bene », « guadagno », « affare », « faccenda »; anche qui è presente il senso di « commercio, scambio » (l'offesa si permuta con il dolore, ecc.).

V, 18: *parte*. Non è impossibile che abbia anche qui il senso di « intanto, adesso », comunissimo nell'italiano antico (vero è che in Iacopone non se ne troverebbero altri esempi).

VII, 16: *ca Dio mai non perdona si non e penitente*. Leggerei: *si non e'* = « se non sei ». Le forme normali del plurale dell'articolo sono, in Iacopone, *li* e *i*; l'articolo plurale *e* è attestato nel glossario solo in XXIV, 182, dove è probabilmente da correggere *li* (nell'ediz. Bonaccorsi, *gli*),

VII, 36: *l'acqua, lo vento posa*. Era probabilmente una forma proverbiale (nel senso di « tutto ha un termine »), e la troviamo ripetuta in XXII, 24.

VII, 48-50. Credo che le parole del diavolo finiscano col v. 49: il v. 50 è da considerare come una conclusione esplicativa dell'autore: « con tali discorsi il demonio induce molte anime alla disperazione e al suicidio ».

VII, 53: *de volerte* « volendoti », non mi sembra persuasivo. L'A. (*Ancora per il testo*, p. 23) cita, come esempio di costruzione simile, XLIII, 262: *de trasformare* = « trasformandoti »; ma in entrambi i casi penso sia da leggere: *de'* = « devi ».

VIII, 13-14. Qui l'A. è tornata alla lettura e interpretazione proposte in *Per il testo*, p. 27, e successivamente ripudiate in *Ancora per il testo*, p. 26. Ritengo che non sia il caso di scostarsi dalla lezione attestata. Il senso sarà: « solo col desiderio, senza contatto diretto dei corpi, il vostro portamento, ogniqualvolta gli piaccia, assassina (*ha macellate*) le anime ».

VIII, 39: *per temporal* = « per tempo, al mattino presto » (A.). O non piuttosto: « qualche volta, talora »? (Così pure: *per stagione*, in IX, 31).

VIII, 57: *de saperle* = « cosicchè saprai » (A.). Meglio: *de' saperle* = « devi saperle, le saprai pure ».

IX, 16: *e 'n quel c'aspetta* = « mentre aspetta » (A.). Credo che non ci sia alcun bisogno di supporre la caduta di un *in*. Accettando la lezione *e quel*, il senso risulta sufficientemente chiaro: « Abbi mente ai pericoli, dove ognuno può badare a sè soltanto, e il padre non aspetta il figlio per mettersi in salvo. Chi indugiasse a fuggire per attendere il compagno (se, in una siffatta situazione, uno indugia ecc.), sono presi, vanno in rovina entrambi ».

IX, 30: *a derenzione* = « alla morte », spiega l'A. (da *diremptio, dirimo*, che però hanno sempre il significato di separazione, separare). Si potrebbe anche pensare a *direptio* (da *diripio*) = « devastazione, rovina »; e si dovrà tener conto di *derutto* di XL, 47. Ritengo però che il testo sia qui corrotto e che occorra trovare una forma che si accordi meglio con tutta la linea del discorso. Sarà il caso di correggere *a derezzone*, che corrisponderebbe allo *star ritto* o *stare en pé* del v. 29? In tal caso il senso tornerebbe: « Non potrei vegliare la notte stando in piedi a pregare; mi sembra così duro questo stare in piedi che, se talora (*per stagione*) mi accade di vegliare la notte, resto poi stordito tutto il giorno ».

IX, 34: *guardare*. È la lezione del codice Londinese e di altri manoscritti, accettata dall'A.; ma *gridare* è meno ovvio, e pertanto preferibile.

X, 33: *c'ad averla*. Il parallelismo col *d'aver vergogna* del primo termine è meglio rispettato se leggiamo: *ca d'averla*.

XI, 2: *ch'è malo en perseveranno*. Sembra preferibile: *ch'è 'n mal perseveranno* = « che persevèra a far male »; ed è la lettura, oltre che della stampa principe, anche della maggior parte dei mss.

XI, 8: *condanna ormai questo appeso*. L'A. intende *appeso* nel senso di « colui che è stato pesato, di cui sono stati pesati i peccati », ma *appeso, appiso* non ha mai questo senso in Iacopone, e l'unico esempio addotto da un volgarizzamento trecentesco dei *Morali di San Gregorio* non persuade. Penso si debba spiegare: « costui che sta sospeso, che attende il giudizio ».

XII, 30: *co se fa la malsania*. Si potrà integrare senza paura: *co se fa ['n] la malsania*.

XIII, 4: *de 'nvidia*. Meglio: *d'Envidia* (cfr. XIV, 8; XXX, 12).

XIV, 9-10: *l'odio sì l'ha empreinata, ensidie va preparanno, Per farglie cadere en banno, che de lor sia menovato*. L'A. intende: « per farli sottostare ad una condanna... (per paura) di essere da loro diminuito ». Altrove (*Ancora per il testo*, p. 26), un po' diversamente: « (anzi, prima) che (il superbo, che si sostituisce alla superbia personificata, come al v. 14) sia da loro diminuito ». Senonché non par facile supporre che il poeta abbia sottinteso un *'nante* o simili. Intenderei: « l'odio l'ha così invasata che ella procura insidie per far

cadere i suoi avversari in rovina, in modo che questo odio sia, per quanto si riferisce a costoro, diminuito, placato ».

XIV, 51-53. Mi par sicuro che qui *superbo, envidioso, iroso, accidiate* (= « accidiosi ») debbano essere presi come sostantivi: superbia, invidia, ira, accidia (cfr. al v. 54 *gola e lussuriato*, dove *lussuriato* sta senza dubbio per lussuria). Quanto a *d'avarizia toccate* significherà: « colpi, stimoli, punture d'avarizia » (cfr. *il toccato* di V, 5). Nè *accidiate*, nè *toccate* possono essere, ad ogni modo, maschili singolari.

XV, 14: *si ententa fosse el mare.* Era espressione proverbiale (e vive anche oggi). Cfr., per es., *Arrighetto*, ed. Battaglia, p. 224: « se il cielo fosse pergamena..., il mare e l'acque inchiostro, i miei mali non potrebbono scrivere ».

XV, 24: *non sapper lo conveno de mei enfermetate* = « non seppero ciò che conviene, il rimedio adatto; oppure: le circostanze? o ancora: il radunarsi? » (A.). L'interpretazione esatta è certamente: « il fatto, la natura, la condizione della mia malattia ». *Conveno* e *convenenza* sono affini di *convenente*, che è, in questa accezione, la forma più usata.

XVI, 1: *anima predata* = « fatta preda del demonio » (A.). E qui potrebbe andare; ma in LXVIII, 1, *alma predata* sta senza dubbio per « spogliata, derubata, privata del suo bene », che anche in questo passo mi sembra interpretazione da preferire.

XVI, 19: *veste desprezate.* È lettura, credo, congetturale (cfr. *Ancora per il testo*, p. 11); ma anche *desperate* può stare: « vesti da disperato, da pezzente ».

XVI, 30: *me fo occide* = « mi fu morte » (A.). Non persuade; meglio leggere, col Bonaccorsi, *me occide.* Il caso di *ride* del v. 31 e di *luge* di LVII, 38, che l'A. intende come imperativi sostantivati, è diverso.

XVII, 4: *del tuo scotto non so saldo* = « non conosco (*so*) il saldo del tuo scotto » (A.). Mi sembra meglio « non *sono* tranquillo, sicuro (*saldo*) che tu abbia pagato il tuo scotto ».

XVII, 35: *dubetome de la recolta* ecc. Intenderei: « ho dei dubbi riguardo al tuo raccolto, che non sia liberato dai debiti; temo cioè che i meriti da te acquistati in vita non compensino le colpe ». *Recolta* non può avere qui il senso di « pegno », e non l'ha neppure in XLIII, 237, né nel passo di S. Caterina citato dall'A., dove *entrare in ricolta* vale « costituirsi garante, mallevadore riguardo al raccolto ».

XVIII, 6-19. L'aneddoto dell'uomo che, in punto di morte, tralascia di restituire il mal tolto, è da ricollegare con uno assai simile che sta negli opuscoli di San Francesco, *Epist.*, I (*Opuscula*, ed. cit., pp. 96-97).

XX, 30: *senza tenore* = « senza essere trattenuta » (A.). Ma era locuzione avverbiale abbastanza comune: « senza ritegno, senza indugio ».

XXII, 74: *obrobele.* Non compare nel Glossario (o almeno non è spiegato); ma significherà certamente: « obbrobrioso, ripugnante ».

La serie degli aggettivi di questo verso (*stròvele, putulente, obrobele*) corrisponde a quella del v. 48 (*stròvele, opprobrioso, puteglioso*).

XXII, 79: *c'a me trager vedea.* È la lezione del codice di Chantilly; ma è errore evidente di fronte al *veder traea* della vulgata (cfr. anche F. Ageno, in « Cultura neolatina », VIII, 1948, p. 145). Si considerino le due espressioni: *chivel non ci armanea c'a me veder traea* (= « non c'era alcuno che non venisse a vedermi ») e *chivel non ci armanea c'a me trager vedea* (= « non c'era alcuno che non vedessi venire a visitarmi »): l'omissione della particella negativa nel primo caso è più facilmente ammissibile, perché il soggetto rimane il medesimo di *armanea,* dove la negazione è espressa.

XXIII. Tutta la lauda svolge il concetto di *I Cor.*, IV, 7: « Quid autem habes quod non accepisti? Si autem accepisti, quid gloriaris quasi non acceperis? ». Cfr. anche *Opusc. S. Francisci,* ed. cit., p. 9, « In hoc possumus gloriari, in infirmitatibus nostris ». Per i vv. 2-3, 7, cfr. *Anal. hymn. m. aevi,* XXI, 142: « Cerne quid es et quid eris: Modo flos es, sed verteris In favillam cineris ». In genere, per i temi *de miseria hominis* e *de vanitate mundi* (svolti in questa e nella lauda seguente), vedi, oltre i testi cit. dall'A. anche *Anal. hymn.*, XLV b, 70, 157-59.

XXIII, 16: *la grana.* Intenderei, non il colore di cui si tinge il vestito, ma il frutto di cui l'uomo si nutre (cfr. LXIV, 44).

XXIV. Per la prima parte della lauda è da ricordare Bonvesin de la Riva, *De scriptura nigra,* 25 sgg. (ed. Contini, p. 102 sgg.), non soltanto per l'analogia dei concetti. sì anche per il modo in cui i due scrittori svolgono con pari libertà, e non senza affinità di disposizione sentimentale, gli spunti offerti dallo sfruttatissimo *De contemptu mundi.*

XXIV, 59: *a Lucca.* L'interpretazione dell'A. è ingegnosa. Può essere utile ricordare, per i lumi che ne posson venire reciprocamente all'intendimento dei due passi, che un'espressione simile è anche nel *Fiore,* CLVI, 13.

XXIV, 108: *sì continuato conten questo muro.* La spiegazione che propone l'A. è sottile, ma non tale da eliminare ogni dubbio. Se non proprio *muro,* troviamo sì *mura* (LXXXVIII, 48), col significato di « indugio », cioè di sosta, pausa; non, come qui si richiederebbe, di serie infinita di atti eguali. Dubito che il testo sia guasto: si potrebbe leggere (invece di *contien*) *l'om tien,* e distaccare il v. 108 dal precedente, legandolo ai seguenti: « tanto continuamente questo indugio nelle cure terrene (ma *muro* potrebbe anche significare prigione, barriera, ostacolo) tiene stretto l'uomo, che io rubo a Dio il tempo che gli spetterebbe e trasgredisco il patto da lui imposto ».

XXV. Un contrasto tra il vivo e il morto, che ha molti contatti con questo di Iacopone, è anche nei laudari perugini (De Bartholomaeis, *Laude drammat.*, I, 309 sgg.). Il tema è uno dei più comuni

nella letteratura medievale. Cfr., oltre i luoghi cit. dall'A., anche *Anal. hymn.*, XV, 269; XXXIII, 283; e per le ripercussioni nella letteratura popolare, E. Lommatzsch, *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung*, Berlin, 1950, I, 183-214.

XXV, 78: *a comparar terra e far gran chiusura.* Non credo che si possa intendere: « riporre molte messi »; penso invece che *chiusura* significhi « chiuso, recinto, limite di proprietà ».

XXV, 82: *messo en granne strettura* = « mandato in gran tormento » (A.). Ma qui vuol dire proprio « in grande strettezza », per contrappasso alla vana gloria che l'uomo mena delle sue vaste possessioni (cfr. vv. 77-78). Vedi anche XII, 43-46, dove *en estrettura* significa, senza dubbio, « in un luogo stretto ».

XXVIII. Tutta la lauda è uno svolgimento, in forma di rappresentazione, ma aderentissimo anche nei particolari, di un luogo di S. Francesco, *Admon.*, XIV (*Opusc.* cit., p. 13): « Multi sunt, qui orationibus et officiis insistentes multas abstinentias et afflictiones in suis corporibus faciunt, sed de solo verbo, quod videtur esse iniuria suorum corporum... scandalizzati continuo perturbantur ».

XXIX, 23-26 (e cfr. XXXII, 11-14). L'immagine evangelica del lupo travestito da pecora è comune nella letteratura minore del Due e del Trecento; basti ricordare il *Fiore*, XCVII, un sonetto di Bindo Bonichi e una ben nota novelletta d'argomento dantesco. Tutta la pittura del frate ipocrita è poi da confrontare con un passo di Angelo Clareno (ed. Tocco, in « Rend. Acc. Lincei », s. V, vol. XVII, 1908, pp. 26-27).

XXX, 54: *suddito ... prelato.* « Subditus » e « praelatus » erano i termini d'uso nell'ordine per indicare i semplici frati e i superiori (indipendentemente dal grado e dalle funzioni ecclesiastiche di questi ultimi): cfr., tra gli opuscoli di S. Francesco, *Admon.*, III; *Regula* II, 10 (ed. cit., pp. 7 e 72); e anche in volgare, per es. nei *Fioretti*, e nella *Cronaca delle tribolazioni* (ed. Malagoli, p. 64).

XXXI, 2: *Mal vedemo Parisi, c'hane destrutto Ascisi.* Cfr. *Dicta b. Aegydii Assisiensis*, Quaracchi, 1905, p. 91: « Dicebat frequenter in fervore spiritus: — Parisius, Parisius, ipse destruis ordinem sancti Francisci » (= *Chron. XXIV General.*, p. 86). Del resto la polemica contro la smania degli studi teologici e dialettici, che aveva invaso l'ordine dei minori, e per la quale troppi frati, secondo Angelo Clareno, « oratione relicta Aristotelis curiosam et sterilem scientiam divinae sapientiae proferebant et naturales et dyalecticos magistros audire avidius sitiebant et scholas scientiarum harum habere et multiplicare ardenter procurabant », era uno dei motivi più spesso ripresi negli scritti degli Spirituali: cfr. Angelo Clareno (ed. Ehrle, « Archiv. f. Literat. u. Kirchengesch. », II, 257-58, 263-64; ed. Tocco, in « Rend. Lincei », XVII, 26); Pier di Giovanni Olivi (ed. Ehrle, in « Archiv », III, 480 sgg., 503 sgg.); Ubertino da Casale, (ed. Ehrle,

in « Archiv », III, 127); *Speculum perfectionis*, ed. Sabatier, LXVIII-LXIX, ecc.

XXXIII, 14: *vilissimo mercato port'a chi vol mustrare.* Preferirei leggere *porta*, e prendere qui *mercato*, come in molti casi, nel senso di « merce, mercanzia » (anziché « guadagno »): « vilissima merce reca (al giudizio di Dio) chi vuol far mostra d'un alto amore che in realtà non possiede ».

XXXIV, 11: *che non hai altro deo, si non d'empir lo vente.* È un altro preciso riecheggiamento di testi paolini, da aggiungere ai non molti indicati dall'A.: cfr. *Philipp.*, III, 18-19: « Multi ambulant... quorum deus est venter ».

XXXIV, 17: *lo ciel te perde e l' monno.* Leggerei: *el monno* = « nel mondo, al mondo » (per *el* = « nel », cfr. LV, 15), intendendo: « perdi il cielo già in questa vita, ti fai del mondo un inferno »; donde la conseguenza logicamente dedotta nel v. seguente: *peio èi vivo che morto.* E cfr. IV, 18 (dove anche si parla del falso amore): *lo tuo vivere amaro lo 'nferno ha comenzato.*

XXXIV, 70: *agone.* La lezione *vanaione* o *vanascione* (= vanità) dell'Angel. 2216 e del cod. di Chantilly, s'accorda meglio col contesto.

XXXV, 15: *s'ella en viltate entendesse en malsano.* Non mi persuade l'interpretazione che considera *en viltate* come locuzione avverbiale (= « vilmente »); preferisco prenderlo come oggetto dipendente da *entendesse* e coordinato a *en malsano* con identica costruzione (*intendere in*). *Entendere* credo poi abbia qui il significato, che è comune nell'italiano antico, di « amare, indirizzare il proprio amore » (vedi, anche in Iacopone, in questa accezione, *entennemento*, LIV, 23; *entennenza*, XXXIX, 24, LXXX, 12; Francesco da Barberino, *Docum.* p. IX, d. II, ha *intender in donna*). Spiegherei dunque: « se ella rivolgesse il suo amore a cosa vile, deforme ».

XXXV, 66: *si i dai 'l tuo core, dàtese en patto. Dàtese*, che è anche la lettura del Bonaccorsi, non può stare per « dònati a lui »; nè *en patto* può intendersi nel senso di « col patto che » (almeno adottando la lezione che l'A. offre del v. seguente: *si el suo en trasatto è 'n tuo redetato*; se mai, si dovrebbe leggere: *si'* [= « sia »] *el suo en trasatto en tuo redetato*). Credo che la lettura giusta sia: *dàte sen patto*: « concediti senza condizioni, dal momento che i doni di Lui ti son dati in retaggio senza alcuna limitazione ». Si confrontino i due versi che seguono: *O amor caro, che tutto te dai Ed omnia trai en tuo possedire*, dove *tutto* risponde a *sen patto*, e *omnia* a *en trasatto*. E v. anche XLIX, 16-17: *messo i e' te 'n man en trasatto, E nullo volisti far patto.*

XXXVI, 10: *fede viva, operata* = « fede e opere » (A.). L'omissione della congiunzione non mi pare sia nello stile di Iacopone. Meglio intendere *operata* come aggettivo (= « tradotta, espressa in opere »). Cfr. XCII, 74: *oprato*, nello stesso senso.

XXXVII, 30. Per il concetto, meglio che ai teologi che svolgono la tesi che le virtù « sunt ad invicem connexae », rimanderei alla fonte più vicina negli scritti di San Francesco, *Salutatio virtutum* (ed. cit., pp. 20-21): « Qui unam habet et alias non offendit, omnes habet; et qui unam offendit, nullam habet et omnes offendit; et unaquaeque confundit vitia et peccata ».

XXXVII, 38: *Alma, lo corpo è quello che t'ha giurato morte.* Anche qui soccorrono, in gran numero, le fonti francescane: cfr., per es., *Admonit.*, X: « unusquisque habet inimicum, videlicet corpus » (*Opusc.*, ed. cit., p. 11); Tommaso da Celano, *Leg. II*, XCVII: « maior hominis inimicus caro est », ecc.

XXXVIII, 3-4: *le cose amante ... le cose blasmante.* Credo che i due participi debbano essere presi qui in funzione passiva, e più esattamente con valore di gerundivi: « da amarsi, da biasimarsi ». Così in XXXVII, 9: *laudante* = « lodato » (o meglio ancora, « lodabile »).

XXXVIII, 20: *la pace.* Non è « l'ossequio tranquillo alla verità »; ma semplicemente la considerazione pacata di se stesso. Fa coppia con *iracundia* (come *amore - odio, speranza - desperanza, audacia - temore*, ecc.). E il verso che segue significherà: « pace (indulgenza) e sdegno nei riguardi della mia natura peccaminosa », dando a *pacifico* e *iroso* valore di sostantivi (cfr. le osservazioni relative a XIV, 51-54).

XXXVIII, 33: *stare en lui ennoxio.* Intenderei: « vivere in mezzo al prossimo serbandosi innocente ».

XXXIX, 14: *puoi c'a lui m'ho specchiato.* Meglio adottare la lezione del cod. Londinese: *puoi c'al lume è specchiato* = « quando la mia carità, amore contaminato, fu messa allo specchio, al paragone della luce di Gesù, mi fece stordire per la vergogna ». E *lume* può intendersi anche per « specchio » (cfr. *luce*, in *Intelligenza*, CCXC, 8).

XXXIX, 26: *e peio se pò dire.* Il cod. Londinese e l'Angel. 2216: *ne pò dire*, che è *lectio difficilior*, con lieve variazione di senso. Ma si potrebbe anche proporre: *s'è podire* = « se è possibile ».

XXXIX, 57-58. La fonte prima è nei testi evangelici (*Matteo*, X, 39; XVI, 25; *Marco*, VIII, 35; *Luca*, IX, 24; XVII, 33; *Giovanni*, XII, 25). Cfr. Iacopo milanese, *Stimulus amoris*, Quaracchi, 1905, XX, p. 119: « nullus potest perfecte invenire Deum qui se perfecte non perdit ». La lezione *a l'esser conservare* è arbitraria, perchè, oltre l'ediz. quattrocentesca, tutti i mss. hanno *e l'esser*; cade pertanto l'interpretazione dell'A.: « pur conservando la mia essenza »; la spiegazione giusta è: « non posso rinascere se non sono morto a me stesso; (non posso essere) annichilato totalmente e al tempo stesso conservare il mio essere ».

XXXIX, 60: *condutto.* Che in Iacopone il vocabolo abbia il valore di « cibo », mi sembra tutt'altro che certo. Anzi qui, e negli altri casi in cui esso s'incontra, pare significare piuttosto « conducimento, avviamento, guida ». Cfr. anche XLVI, 61; XCII, 20.

XXXIX, 67: *sonoce 'narenato 'n onor d'esmesuranza.* Par duro attribuire a *esmesuranza* il senso di « amore infinito », mentre il nesso *d'esmesuranza* si ripete frequente nel linguaggio di Iacopone, col valore di un compl. di qual., risolvibile in aggettivo (equivale cioè a « smisurato », come *de altura* = « altero », XIV, 1, XXV, 1, LXXIII, 11; *de dolure* = « doloroso », LI, 4; *de cortesia* = « cortese », LXV, 33; *d'avvegnenza* = « conveniente », XLIII, 117, ecc.). Meglio dunque supporre qui una corruzione del testo e ristabilire la forma *amor d'esmesuranza*, che è in Iacopone perifrasi normale per Dio (cfr. XC, 202; XCI, 6). Il senso s'accorderebbe meglio col contesto di tutta l'ultima stanza.

XLI, 27: *dicete.* La correzione *dicate* (cfr. XL, 32; LXIV, 19) credo sia senz'altro da accogliersi (cfr. *Ancora per il testo*, p. 14).

XLI, 42: *eo aggio tanto offiso. Offendere*, usato intransitivamente, nel senso di « peccare », si incontrerebbe soltanto qui e in XLVII, 21 (*eo offesi una fiata*); ma in quest'ultimo caso l'oggetto può considerarsi facilmente sottinteso, perché è esplicito nella frase che precede (*hai offeso Deo*) e il verbo conserva pertanto il suo valore transitivo. Tutti gli altri esempi ci riportano al tipo consueto: « offendere Dio ». Correggerei dunque anche qui: *eo aiol tanto offiso ... aiol morto e conquiso.*

XLII, 34: *e vogliomene fuggire da om che me sovvenesse* = « da chiunque mi fosse in mente, mi stesse a cuore » (A.). Ma *sovvenire* avrà qui, come sempre altrove, il senso di « aiutare »: « voglio fuggire da chiunque mi potrebbe aiutare, voglio rinunziare ad ogni aiuto (come ad ogni speranza). Infatti — continua — sarebbe meglio che morissi di fame, piuttosto che rimaner legato al mondo ».

XLIII, 69: *Misericordia peto, e non Rascione.* Doveva essere formula d'uso. In Pieraccio Tedaldi s'incontra due volte: « per Dio, misericordia e non giustizia », « misericordia chieggio e non ragione ».

XLIII, 85-86: *la pena glie fo data, e non se rege Secondo la offensanza la penura.* L'A. spiega: « egli, l'uomo, non sa reggere alla pena, non sa sopportare la pena proporzionata al suo peccato »; interpretazione che mal s'accorda col contesto. La Giustizia parla a Dio, per scolparsi delle accuse che le ha rivolto Misericordia, e incomincia dicendo: « All'uomo fu imposta una legge; egli la trasgredì »; continua (nei due versi succitati): « la pena che gli fu assegnata non sta in proporzione dell'offesa, è troppo scarsa a paragone della colpa da lui commessa »; quindi conclude: « esamina pure la sentenza e giudica tu se essa fosse eccessiva ».

XLIII, 124: *creòcce.* Sembra da preferirsi la lezione *créace* del codice Londinese.

XLIII, 149: *so compiute.* Mi par meglio leggere: *s'ò compiute* = « si sono compiute ». Per l'uso di avere, invece di essere, coi riflessivi cfr. IX, 27-28; XIV, 46; XVIII, 18, ecc.

XLIII, 446: *la Pace 'n core si è tranquillata.* L'A. annota: « Il predicato ripete il concetto espresso dal soggetto, mentre dopo il complemento d'origine del v. 445 [e, aggiungiamo noi, in analogia a tutta la serie dei concetti espressi nei vv. 433-44] si attenderebbe un verbo indicante origine ». In verità il senso di origine è implicito nell'espressione si è tranquillata = « è venuta a posarsi ».

XLVII, 33-48. Sul modo di trattare il corpo con discrezione, senza eccedere nella penitenza, vedi le fonti francescane: Tommaso da Celano, *Leg.* II, 22; Bonaventura, *Leg.*, V, 7; *Specul. perfect.*, 27, ecc.

XLVII, 97: *si en tuo ditto securasse.* Credo anch'io si debba preferire la lezione *securasse* del codice di Londra alla volgata *me fidasse.* Correggerei però *me curasse* (o anche *se curasse*, impersonale), intendendo: « se io dessi peso (oppure: se si dovesse dar peso) alle tue parole... ». Mi sembra improbabile invece la spiegazione: *securasse* = « mi rassicurassi ». *Curare in* è del linguaggio iacoponico: cfr. XIX, 18: *non è veruno che curi en tuo guaie*; LIII, 36, *null'è che cure en mio dolore*; LIII, 20: *null'è che cure si non 'n degnetate*; LIII, 40: *non è chi cure en mia vedoveza.*

XLVIII, 7: *en alco.* La rima richiede che si corregga *en anco* = « inoltre » (?). Ad ogni modo, anche mantenendo *alco*, l'interpretazione « mal d'arco, itterizia » lascia alquanto perplessi. L'amico Contini mi suggerisce: *alco* = ALIQUOD, « in parte, in qualche modo ».

LI, 16: *deletta.* Il senso porterebbe a correggere: *deietta* (che è del linguaggio iacoponico, cfr. XIII, 28; LXXXI, 14; *deiettato*, LVII, 23; LXXXV, 26).

LVI, 24; *te iovara* = « ti piacerebbe » (A.). Ma « ti gioverebbe, ti farebbe bene » dà un significato più intenso; e *iovare* ha sempre in Iacopone il senso di « giovare, recar profitto ».

LVIII, 24: *degradare.* Notevole, e forse da preferirsi, la lezione *demagrare* del ms. di Chantilly, del cod. di Giaccherino e dell'Angelicano 2306.

LX, 1-9. Svolge il tema *de onere possidendi*, non ignoto agli innografi (cfr. *Anal. hymn.*, XLV b, n. 187, p. 155: « Sed si in libertate Vivere volueris, Vivas in caritate, Sic tu non dolueris: Nil habes, nil debebis, Perditum neque flebis, Sed in hoc, quod habes, gaudebis »).

LX, 20 sgg. Il concetto della povertà come totale rinunzia, non solo della ricchezza, ma anche degli onori, della sapienza, persino delle consolazioni spirituali, era già, prima di Iacopone, negli scrittori francescani, né soltanto nelle fonti di parte intransigente. Cfr., per es., Bonaventura, *Leg.*, VII, 2: « Ad huius culmen... qui cupit attingere non solum mundanae prudentiae, verum etiam literarum peritiae renuntiare quodam modo debet, ut, tali expropriatus possessione, introeat in potentias Domini et nudum se offerat brachiis Crucifixi. Nequaquam enim saeculo perfecte renuntiat, qui proprii

sensus loculos intra cordis arcana reservat »; Tommaso da Celano, *Leg.* II, II, 140: « Non omnia pro Deo reliquisse dicebat eum qui sensus proprii loculos retineret ».

LX, 61: *en spirito de libertate.* Cfr. *Il Cor.*, III, 17: « Ubi autem Spiritus Domini, ibi libertas ».

LXII, 8: *dèli el tratto* = « lo colpì » (A.). Più precisamente: « gli diede il colpo decisivo, mortale » (così anche al v. 76). Per *tratto* = « colpo », cfr. *Detto d'Amore*, 475; *Decameron*, IV, 10: « far tratto », ecc.; Francesco da Barberino, *Documenti*, p. VII, d. IV, traduce « mai tratti » con « mali exitus ».

LXIV, 1: *novo canto.* Per l'espressione *canticum novum* (oltre i luoghi citati dall'A., vedi *Salmi*, XXXII, 3; XCV, 1; XCVII, 1; CXLIII, 9; CXLIX, 1; *Apocal.*, V, 9; *Isaia*, XLII, 10) e per la sua fortuna nell'esegesi patristica, nei mistici e nelle variazioni delle letterature volgari, cfr. A Roncaglia, in « Cultura neolatina », IX, 1949, pp. 74-76. Vedi anche l'altro luogo di Iacopone, XLVI, 22: *loco se fa nova canta, Ché l'alma per fede è sponsata.*

LXV, 97-98: *or non è gran matteza a sè non retenere Senno né suo volere, per comparar amore?* L'impeto della carità annulla il senno e il dolore, ma non la volontà, con cui nell'atto si identifica. Bisognerà dunque correggere *valere* (cfr. v. 62: *senno e valore*; e v. 77: *senno e valura*).

LXV, 133-34: *Questo famme empazire, amor c'hai en bailia: Che lo tuo cor me dia, qual demando tutt'ore* = « mi fa impazzire questo, cioè l'amore che è in tuo potere; (fa') che tu mi doni il tuo cuore, che domando continuamente » (A.). Credo che si debba intendere *amor* come vocativo (« O amore, questo che tu puoi fare mi fa impazzire di desiderio ») e considerare il v. 134 come esplicativo di *questo* (« cioè che tu mi dia il tuo cuore ecc. »).

LXV, 143: *si pensi che comando, e 'n che cosa me pono* = « se pensi che cosa domando e in che condizioni mi pongo » (A.). Intenderei invece: « se rifletti che cosa io reggo e in che cosa ora mi appongo; quanto cioè sia esteso e splendido il mio regno, e quanto piccola e meschina la cosa (l'amore dell'uomo) a conseguir la quale mi dedico ». Al verso seg., *chero* può benissimo considerarsi un inciso, e *amor* oggetto di *largire* (cfr. v. 177: *amor, prego, me dona*).

LXV, 202-204. Il senso non è chiaro, né l'interpretazione dell'A. mi pare soddisfacente. Forse è da intendere: « questo amore che ti dono è volontà (leggi: *è volere*) infinita (nel senso che aspira ad un oggetto infinito), la quale non ha termini, confini, sì che non possa, stando rapita in te, allargarsi ancora ed espandersi ».

LXVI, 35. La lezione *poi che 'l m'hai esciliato* (= « poiché me l'hai strappato, il cercare ») non dà un senso soddisfacente. Se non si vuole tornare al testo Bonaccorsi (*poi ch'èi da me celato*, che trova riscontro in LXVII, 77), si potrà leggere: *poi che m'hai esciliato* (= « mi hai

strappato, allontanato (da te) »). Tutti gli esempi antichi di *sciliare, esciliare, desciliare* ci portano al senso di « staccare, strappare » col valore di una lacerazione materiale (cfr., in particolare, LXVIII, 38).

LXVII, 13: *ardore*. La lezione *ad ore* della stampa quattrocentesca e della maggior parte dei codici mi sembra meno ovvia. *Ad ore* = « talvolta » (cfr. *a tutt'ore*, XXXVII, 16).

LXVIII, 25: *recerca de for, ché 'l vaso è acolmato*. L'unico riferimento fornito dall'A. nel glossario, di una *scercà* vivo in un dialetto della maremma toscana, mi sembra troppo poco per attribuire a *recercare* il senso di « traboccare ». Altrove proposi di correggere *reversa* (da un originale *arversa*, cfr. XC, 73-74; secondo un tipo di adattamento di cui la tradizione manoscritta porge frequenti esempi: *revenire* = *arvenire, retornare* = *artornare, rechiamare* = *archiamare*, ecc.).

LXVIII, 27: *O occhi miei, e como finate De piagner tanto che 'l lume perdate?* Leggendo *como* non mi sembra che si ottenga un senso in accordo col contesto. « Come cessate di piangere tanto che perdiate la vista? » non può andare. Si legga invece *co non*, o meglio ancora *co mo*, e avremo: « come farete a non finire di piangere (oppure: come potrete ora smettere di piangere) fino a tanto che non perdiate la vista? ».

LXIX, 24: *obedir al mio prelato, me li ho che sacrificare*. L'A. ha ricavato *me li ho* dal *meglio* della vulgata, senza dubbio erroneo; ma anche così la dicitura serba alcunché di forzato e il *che* rimane difficile da giustificare. Credo si debba correggere *megliore sacrificare*, ricorrendo alla fonte, che è qui certamente un testo di San Francesco; cfr. *Admonit.*, III: « Ille homo relinquit omnia quae possidet, et perdit corpus suum et animam suam, qui se ipsum totum praebet ad obedientiam in manibus sui praelati... Et si quando subditus videat *meliora* et utiliora animae suae quam illa quae praelatus sibi praecipit, suam voluntatem Deo *sacrificet*; quae autem sunt praelati opere studeat adimplere » (*Opusc.*, ed. cit., pp. 6-7).

LXXI, 35: *Prenno liquidisce, languendo parturisce*. Da notare la struttura ricercata del concetto e dell'espressione, che si risolve in una sorta di chiasmo.

LXXII, 1: *Vorria trovar chi ama: molti trovo che se ama*. L'A. spiega: « che molti si amano, sono amati »; sarà da intendere invece: « trovo molti che amano soltanto se stessi, e negli altri il proprio vantaggio », in conformità con il senso di tutto il componimento.

LXXII, 11: *brama*. Meglio che « pretesa senza fondamento », significherà « cupidigia » e, per estensione, « prepotenza ».

LXXIII, 36-38. Il *gran prezo* non può non essere anche qui (come ai vv. 1-3, 5, 46) se non Cristo, la cui smisuranza annulla in sè tutte le potenze (tutte inadeguate ad esprimerla e manifestarla) e nell'uomo tutte le facoltà sensitive ed intellettuali, lasciando sopravvivere,

libero da ogni freno, l'amore. L'infinità del Cristo, in altre parole, può essere compresa dapprima soltanto con l'amore e non colla mente. Ma anche l'amore viene meno, vinto dallo stupore di quella infinità (cfr. vv. 42-44). Intelletto e sensi rinasceranno allora, in forma ineffabile nell'uomo annichilato e trasformato in Dio (vv. 45-47).

LXXV, 5-6: *non trovo loco, ca porto nel core; la remembranza me fa consumare.* Il senso torna meglio, togliendo il punto e virgola dopo *core*: « non trovo pace, perché (per quanto io fugga lontano) porto in cuore il ricordo inestinguibile che mi consuma ». Ed è anche più facile supporre l'omissione del relativo al v. 6, che non del pronome ogg. atono al v. 5.

LXXVI, 16: *dentr'ha lo cor ferito, non se sente de fore* = « ha il cuore ferito e non si accorge di ciò che accade fuori di lui ». Così spiega l'A., probabilmente per analogia con XC, 130. Qui intenderei invece: « porta una ferita nel cuore, che di fuori non si vede ». L'espressione è frequente nella lirica amorosa profana, alla quale si riporta anche tutta la rappresentazione dell'uomo *desvanito* nei vv. 14-16. Cfr. inoltre LXXVII, 3-4: *o amor che te celi... c'omo da for non senta la tua affezione.*

LXXVII, 6-7. Anche questa immagine, del fuoco celato che cresce dentro quanto più l'uomo si sforza di soffocarlo, è dei lirici d'amore, da Giacomo da Lentini fino a Sennuccio e al Petrarca.

LXXIX, 26: *miracolosa side, vive nel suo adorato.* L'interpretazione dell'A. è complicata e poco persuasiva. Sospetto che si debba leggere *miracol, o' s'asside, vive nel suo adorato* = « dovunque il pensiero si posa, un miracolo vive nell'oggetto del suo contemplare e adorare ». Per un modo simile, cfr. LXXX, 22: *el core, o' se reposa, fa 'l ditissimo.*

LXXX, 12: *entennenza.* Qui non pare che significhi, come altrove, « amore », ma proprio « intenzione, intendimento ». Spiegherei: « non pare che voi conosciate l'amore di cui io parlo; dal momento che *intendete* di diversi amori e non di quello unico ed esclusivo rispetto ad ogni altro ».

LXXX, 37: *en terzo stato* = « in tre stati ». Come in Dante, *Inf.*, IV, 148 (« la sesta compagnia »); *Arrighetto*, ed. Battaglia, p. 235 (« settima compagnia »), ecc.

LXXXIII, 33-38. L'interrogazione *e chi de te dir porrìa?* è retorica, e i vv. 35-38 non costituiscono una risposta ad essa; il richiamo a XXXVIII, 50 suggerisce piuttosto di leggere al v. 36, *e'* (e non *e*). Spiegherei: « chi potrebbe parlare consapevolmente e con chiarezza di un tale amore? (Nessuno, perché) colui che è annegato in questo mare amoroso, non sa dove sia (non ha coscienza del suo stato e non gli è dato dunque di descriverlo e illustrarlo) e non conosce altra via se non la pazzia di andare folle d'amore ».

LXXXV, 9: *amor c'hai nome amo, plural mai non trovamo.* Il riferimento alle teoriche di Andrea Cappellano è suggestivo, ma non per-

suade. Non credo che qui Iacopone pensi all'amo per pescare. Egli vuol dire che *amare* può coniugarsi solo al singolare, e cioè non ammette pluralità di oggetti.

LXXXVII. Mi pare che l'interpretazione di questa lauda richieda in parecchi punti un ulteriore approfondimento. L'amore dell'uomo — dice Iacopone — è in se stesso incapace di misura; anela ad un oggetto infinito, e pertanto si disperde in una moltitudine di oggetti finiti. Di ciò si lamenta il Senso della Misura: questo vuole che gli sia riconosciuto ciò che gli spetta in ogni sua parte [*sua rascion vole a destenta*, dove *rascion* significa « conto, spettanza », e *a destenta* = « a distinta, distintamente »; cfr. LXXX, 74: *l'officia destente per rascione*]. Con l'aiuto dell'Intelletto e della Giustizia, l'Amore viene imprigionato e la Misura pone un freno alla Smesuranza [al v. 5 si legga: *messo ha el freno la Mesura*]; l'Amore carcerato rimpiange la vanità peccaminosa con cui s'è rivolto ai falsi beni; già insofferente di disciplina, ora è caduto in balìa di un signore [*e' ne entrato en possessore* = « sei venuto in mano di un padrone »], la Giustizia, che lo condanna e vuol privarlo d'ogni ufficio, come incapace di rettamente giudicare. Senonché la Sapienza, che trascende l'intelligenza razionale, interviene a liberare l'Amore, imponendo silenzio alla Scienza acquisita e alienando in Dio tutti gli atti dell'uomo. All'amore smisurato [*tempestato* vale lo stesso che *pieno de furore* del v. 15], inetto a contenersi, a frenarsi [*che en te non fai recetto*], vengono sottratti gli oggetti materiali, cose e creature, che gli erano stati dati come in prestito; in cambio, esso ottiene l'oggetto unico che può soddisfarlo; l'Amore, che è desiderio del Bene, ora abbraccia il termine del suo desiderare, e ottiene il suo fine col riconoscere vile ciò che in lui è vile, senza tuttavia sentirsi avvilito. La conoscenza intellettiva è distrutta, l'Amore non si possiede e non è posseduto, gli atti dell'animo sopravvivono in una forma ineffabile, annichilati come modi dell'umanità individuale, sublimati oltre ogni termine e misura nella totale identificazione con la Divinità.

LXXXVII, 34. Non è necessario correggere *parla* (attestato solo da una tradizione deteriore). *Par già* (o *par ià*) dà un senso chiaro: « appare finalmente, si manifesta ».

LXXXIX, 61: *tutto lo core ci affrattai*. La lezione vulgata *ci affittai* = « ivi affissai », dà un senso più plausibile (cfr. LIV, 6; LXIV, 24). *Affrattare* non si trova mai nelle laude iacoponiche.

XC, 175-76. La lezione del Marciano IX 182, che qui l'A. accoglie, ha tutta l'aria di una correzione introdotta per evitare il passaggio brusco (ma tutt'altro che infrequente ed inspiegabile) dalla terza alla prima persona nel discorso di Iacopone. Ritornerei alla lezione bonaccorsiana (*s'è trasformata .. en te sol*), spiegando: « la cosa creata, allorché perde la sua qualità, non può più operare secondo la sua prima natura...; dunque, se essa cosa (e, in questo caso, la mia per-

sona) si è trasformata senza residui in te solo, o Cristo, dolce amore, le mie azioni non sono più imputabili a me, ma a te, con cui mi sono identificato ».

XCI, 6: *provato*. Correggerei: *provat'ho*. Credendo di conoscere Dio con l'intelletto, di gustarlo col sentimento, di vederlo per similitudine, l'anima ha effettivamente provato per alcun tempo il diletto di quell'esperienza; ora si accorge del carattere fallace e manchevole di quel diletto, misto d'errore.

XCI, 192: *tutta despandi*. La forma costantemente usata da Iacopone è *spandere*; e perciò la correzione *t'espandi* (o, meglio, *te spandi*), altrove proposta dall'A. (*Ancora per il testo*, p. 23) e poi abbandonata, mi sembra senz'altro da accogliersi.

XCII. Il testo di questa lauda è guasto nella tradizione manoscritta in modo irrimediabile. L'A. ha tentato di ristabilire in molti punti la struttura metrica, sconvolta dai copisti, ma la sua ricostruzione lascia sussistere troppe incongruenze che certamente non potevano essere nell'originale, sia perché per il numero e per la gravità non trovano riscontro in nessun altro punto del laudario, sia perché in questo caso si tratta di un componimento d'arte alquanto complessa e dotta, tale da far supporre un ossequio anche più rigoroso e costante alle norme. Tra l'altro, il procedimento della ripresa di concetti immagini e parole dall'ultimo verso di ciascuna strofe al primo della seguente (una sorta di *coblas capfinidas*), che è sistematicamente attestato per gran parte della poesia (cfr. vv. 2-3, 89, 14-15, 20-21, 26-27, 32-33, 38-39, 44-45, 50-51, 62-63, 80-81, 86-87, 92-93, 104-105), vien meno del tutto ai vv. 56-57, 68-69, 74-75, e parzialmente ai vv. 98-99, 110-111: sicuro indizio di una profonda corruzione del testo. Una lezione più attendibile richiederebbe anzitutto di fissare con esattezza il tipo della struttura metrica: impresa difficile, e forse disperata. D'altra parte è chiaro che il guasto investe ogni aspetto del testo, suggerendo proposte di integrazioni e correzioni, tutte più o meno soddisfacenti, e tutte discutibili. Per es., al v. 10 la lezione congetturale accolta dall'A. sembra felice; al v. 8, invece di *convento*, preferirei *co' vento* (= « come vinto »; cfr. XXXIX, 68; LXII, 32, ecc.); al v. 48 *effetto* mi sembra più plausibile di *affetto*.

NATALINO SAPEGNO.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

M. Marti. — *Aspetti stilistici di Dante traduttore.* Estr. da *L'Albero*, n. 13-16, 1952.

Articolo fine e notevole, in cui si osserva il diverso atteggiamento stilistico di Dante nei molti brani classici e biblici ed ecclesiastici da lui riportati, tradotti, nel *Convivio*: il modo di tradurre si accorda di volta in volta con lo spirito delle pagine in cui la citazione viene riportata, ed essa acquista così dal suo inserimento nella condizione spirituale di Dante un'incisività o un'eloquenza che le erano sconosciute. Le osservazioni del M. si ricollegano con le ricerche ormai numerose sulla storia dei volgarizzamenti; l'incontro della prosa volgare col latino è nel *Convivio* un fatto compiuto, che però nelle vere e proprie traduzioni diviene più scoperto, e si spinge a punte più alte, come se il volgare di Dante, affrontando un confronto diretto, volesse mostrare tangibilmente la sua capacità di trasposizione e di trasfigurazione. Se il M. avesse confrontato il modo di tradurre di Dante con quello dei suoi contemporanei, avrebbe avuto ottime conferme del suo esame: nel conto dell'arte c'è, per Dante come per gli altri, non solo un *dare* ma anche un *avere*, riguardo ai rapporti tra latino e volgare (come dimostreremo in altra sede) — anche se Dante, facendo emergere le citazioni in una visione sua, scisse dal loro ambiente naturale, si libera da quella tradizione stilistica di volgarizzamento le cui norme possono essere ricostruite sulla base dei testi, e può così mantenersi in atmosfere più elevate e solitarie.

Cesare Segre.

G. Billanovich. — *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini.* — Friburgo, 1953.

Le immagini stereotipate con cui il gusto per la stilizzazione ha amato rappresentarci il rinnovato contatto con i classici verificatosi tra la seconda metà del Duecento ed il Rinascimento: l'incetta di codici eseguita dal Petrarca, il Boccaccio sulle scale di Montecassino, si animano ora, in questa prolusione del B., nella luce della storia.

Ché, a parte indicazioni esteriori, poco si era esaminato sinora il lavoro di collazione e di congettura dal Lovato al Valla; ed il B., messosi su questa strada, ha visto i suoi sforzi premiati anche piú forse di quanto si attendesse. Prima di tutto perché manoscritti sinora scorsi troppo affrettatamente, ed accomunati in quel sospetto verso i « recentiores » ch'è ancor vivo, nonostante gli ammonimenti del Pasquali, nei filologi, hanno rivelato, nel testo o nelle postille, mani illustri: del Lovato, del Petrarca, colti dunque nel raccoglimento del loro studio. E poi perché, come risultò all'attenzione del B., essi ci rivelano la conoscenza, da parte di questi antesignani della filologia umanistica, di codici appartenenti a tradizioni antichissime, spesso perdute in parte o del tutto, e si rivelano perciò d'importanza inestimabile per la costituzione del testo di molti autori latini. Cosí si scopre che il Lovato, il quale aveva tratto dalla biblioteca di Pomposa il suo Giustino, conosceva la tradizione senechiana dell'*Etruscus* pure di Pomposa, e che alla biblioteca di Verona aveva attinto forse tradizioni di Catullo e di Tibullo; che il Petrarca conobbe codici della terza e quarta Deca liviane fondamentali per la storia del testo, ed ora utilizzabili solo per quanto di essi egli ci tramandò (si veda per questo, dello stesso B., *Petrarch and the textual tradition of Livy*, nel « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », XIV, 1951, III-IV, pp. 137-208).

E allora il panorama si allarga, svela gli itinerari le stazioni e i rifugi della cultura classica sotto il cielo non sempre sereno della civiltà occidentale. La storia delle biblioteche, dei loro acquisti di codici, della loro attività ora di custodia ora di diffusione; la storia della paleografia, specchio fedele di condizioni economiche e culturali, collaborano a ricostruire per lo storico i vari momenti della vita dei classici nel mondo non piú loro ma spiritualmente ad essi ancor sempre, ed in modo crescente, legato. I codici stessi, con le loro indicazioni, dànno spesso gli indizi piú sicuri per risalire addietro, nella loro storia remota; sí che quando si giunge alla tappa piú fortunata, quella umanistica — ma già nelle sue anticipazioni trecentesche — le linee di una sparsa vicenda convergono verso personalità di prim'ordine, che si apprestano a consegnare ai Poggio e ai Valla un'eredità ordinata e pronta a dare un luminoso usufrutto.

Il cenacolo padovano risulta ben piú cosciente e agguerrito di quanto prima si sapesse; col passaggio del suo metodo di ricerca nelle mani del Petrarca avviene il contatto tra la cultura siculo-toscano-stilnovistica e quella latina dell'Italia Settentrionale, sí che il B. è portato, in modo avvincente, a concepire la nostra storia letteraria del Due e Trecento come una sintesi di queste due posizioni dialettiche.

Anche personaggi sinora messi scarsamente in luce: Landolfo Colonna, Zanobi da Strada, acquistano diritto alla nostra ammi-

razione e gratitudine per l'opera data a questi primi avvii dell'Umanesimo; ma qualunque episodio resta collegato in qualche modo col Petrarca: il Petrarca che giganteggia dunque sempre piú ai nostri occhi; ed anche il Petrarca a cui ogni avvenimento della sua vita terrena sembrava porgere le occasioni piú felici per la sua opera di civiltà. Ad Avignone — e grazie alle sue amicizie influenti — egli poté usufruire delle ricchezze delle biblioteche francesi; nei suoi viaggi in Italia poté raggiungere o far raggiungere, per esempio a Verona, biblioteche abbandonate dal ricordo umano (il suo amico Zanobi da Strada compiva analoga opera a Montecassino). Ed il B. può già affermare, confortato dalle sue scoperte sul testo di Livio e delle orazioni ciceroniane, che se « nell'albero di molti testi classici avviene nel Trecento un ingrossamento improvviso ed enorme, spesso alimentato dal confluire di rami lontani, al centro di quei movimenti si nasconde generalmente l'esemplare o gli esemplari di quel testo posseduti dal Petrarca ». Bisogna augurargli che le sue ricerche gli offrano in avvenire frutti altrettanto fortunati.

CESARE SEGRE.

BACCIO ZILIOTTO. — *Raffaele Zovenzoni. La vita, i carmi.* — Trieste, 1950. (Comune di Trieste - Celebrazioni degli Istriani illustri, 3: in-8°, pp. 180).

Carità di patria e solida dottrina illustrano questo volume, che anche fornisce un buon esempio di quel che si desidera e dovrebbe farsi per ognuno dei nostri umanisti minori, forse anche dei minimi: studii e testi, non gli uni o gli altri, ma gli uni *e* gli altri: integre e complete edizioni dei testi, anche se a prima vista insignificanti, e dove ciò non sia possibile, integre e complete bibliografie e descrizioni analitiche. A quattrocento anni di distanza, l'insignificante non esiste (dato e non concesso che esista per intervallo minore): quel che resta, tutto significa. Il lascito letterario dello Zovenzoni, 260 carmi e due epistole, è tale che lo Ziliotto ha potuto pubblicarlo per intero in un centinaio di pagine d'una nitida stampa, premettendo un'ampia introduzione e aggiungendo in fine alcune essenziali note al testo e un utile indice dei nomi. Fra le tavole che ornano il volume sono da segnalare quelle che riproducono pagine di antiche stampe (*Geneologie* del Boccaccio, Venezia 1472) e di mss. (Trivulziano 776 e Add. 19061 del British Museum). Il grosso dell'opera poetica dello Zovenzoni è raccolto in tre libri sotto il titolo di *Istrias*, e se ne hanno due redazioni lievemente diverse. La prima, contenuta nel ms. Trivulziano 776, è dedicata al vescovo di Trento, Giovanni

Hinderbach; la seconda, nel Marciano Lat. XII, 144, all'imperatore Federico III. In questa, secondo lo Ziliotto stesso afferma (p. 165), « lo Zovenzoni perfezionò in piú luoghi il testo » della prima. È chiaro che fondamento dell'edizione avrebbe dovuto essere il cod. Marciano e non il Trivulziano, che lo Ziliotto ha preferito. Ed è anche piú chiaro che una contaminazione dei due doveva essere a priori esclusa, laddove lo Ziliotto afferma: « Io ho seguito l'ordine del T., ma non senza qualche concessione al M., sul quale avevo iniziato il lavoro ». Seme di queste filologiche deviazioni e contraddizioni è l'*animus* politicamente preoccupato dell'editore, sensibilissimo, pro e contro, a quanto nel triestino Zovenzoni suona ora adesione a Venezia, ora invece sommissione e omaggio all'Impero. Non è il caso d'insistere su questo punto, altrettanto umanamente spiegabile essendo, nei moderni frangenti, la preoccupazione politica dello Ziliotto, quanto sarà forse in altri fermo, e certo è in chi scrive, il rifiuto a gravare il passato di questioni che *solum* sono nostre.

Pochi documenti e poche date sicure si hanno della vita e carriera letteraria dello Zovenzoni. Si credeva fin qui che fosse nato a Trieste nel 1431; ma lo Ziliotto ora dimostra che il documento va riferito al 1434. Intorno al 1450 è a Ferrara, allievo di Guarino. Come per altri, la scuola è per lui decisiva: sana, solida scuola di latino e di greco, con finestre bene aperte sul presente e piena fiducia che al presente convenga l'eredità degli antichi. Uomo, lo Zovenzoni sarà quale Guarino lo ha formato. In una epistola senza indicazione d'anno che lo Ziliotto attribuisce al 1463 (cfr. p. 25: ma in tal caso bisogna anche accettare il fatto, del resto non contraddetto dai documenti e confermato dal contesto, che la epistola fu scritta da Venezia, non da Capodistria), è caratteristico il seguente passo: « Optas ea quae meus Guarinus e graeco sermone deduxit ut qui suae linguae nectar avide sitias. Operam tibi navabo et more molossae canis omnes bibliothecas investigabo, in quibus si quid venabor tuum erit. Ego graecis tantum lectionibus vescor ». Non vedo ricordato dallo Ziliotto e suppongo pertanto che sia fin qui sfuggito un superstite documento degli studi greci dello Zovenzoni: il suo ms. degli *Erotemata* del Crisolora, oggi Canoniciano greco 26 della Bodleiana di Oxford. Nella stessa biblioteca, Canoniciano lat. 301, è, come già avvertí il Sabbadini (Guarino, *Epist.* III, 484) il codice Soranzo della traduzione guariniana di Strabone, col carme 255 dello Zovenzoni, che lo Ziliotto ha ricavato dal Maffei. Il 3 luglio 1461 lo Zovenzoni risulta nominato maestro a Capodistria, e ivi confermato in data 25 luglio 1463 e 22 aprile 1464. Fra il 1467 e il '69 risulta a Trieste con incarichi varii, amministrativi e politici; nel 1471-73 e nel 1475-76 a Venezia quale maestro, correttore di stampe e finalmente notaio; nel dicembre 1476 era a Treviso quale cancelliere di Fantino Zorzi, ivi podestà e capitano. Una sua poesia compare l'anno

successivo fra quelle del Sisgoreo, edite a Venezia. È probabile fosse ancor vivo nel 1482, data di stampa d'un opuscolo del Tiberino a lui dedicato. Su questa rada trama documentaria lo Ziliotto ha lavorato con sottile industria, deducendo dai carmi dello Zovenzoni quanto potesse insieme chiarirne il contenuto e riempire i vuoti della biografia. È naturale che piú punti restino incerti e discutibili: ad es. l'incoronazione poetica che lo Ziliotto situa fra il '66 e il '68, propendendo per il '67 (cfr. p. 32); un presunto insegnamento a Sebenico nel 1473-74 (cfr. p. 42); la data 1477 assegnata all'*Istrias* nella prima redazione offerta al vescovo di Trento (cfr. p. 55). Su quest'ultimo punto, che implicando il *terminus ante quem* di gran parte della documentazione poetica è di ovvia importanza, mi sembra di dover sottoporre allo Ziliotto i seguenti dubbi e rilievi. Dal marzo 1475 (cfr. pp. 49-52) il vescovo di Trento era direttamente impegnato nella scottante questione del Beato Simonino. Il 30 aprile e il 21 maggio indirizzava, pezzi forti della sua campagna di stampa, due epistole allo Zovenzoni invitandolo a unir la sua poetica voce al coro di indignazione per il presunto misfatto giudaico. Non si vede bene come e perchè, raccogliendo i suoi carmi e dedicandoli al vescovo nel 1477, quando cioè, a seguito della avversa sentenza del legato pontificio (1476), la questione del Beato Simonino si era *in loco* piuttosto inasprita che placata, lo Zovenzoni escludesse per l'appunto le poesie che al vescovo piú dovevano importare. Né, accanto ai tre carmi dedicati al Sisgoreo, figura nell'*Istrias* quello che, come già si è detto, appare a stampa nel 1477 fra i carmi di lui. Né mi sembra che alcun carme dell'*Istrias* secondo l'interpretazione stessa dello Ziliotto, porti necessariamente oltre il 1474. Tutti argomenti *ex silentio*, d'accordo, ma che messi insieme, e non contraddetti, hanno un qualche peso e giustificano l'ipotesi che le due epistole inviate nel 1475 dal vescovo di Trento allo Zovenzoni siano piuttosto conseguenti, che non antecedenti, alla dedica dell'*Istrias*. Per il soggiorno a Sebenico, lo Ziliotto si fonda sul carme 50 in cui il poeta promette a Vitale Lando che, tornando col suo aiuto dalle terre illiriche a Venezia, egli di Venezia e della famiglia Lando celebrerà le gloriose imprese: « Iusseris Orpheo Venetas ego carmine classes / prosequar, et nostro, Turce, traheris equo; / Iusseris, Insubres populos devictaque regna / Tyrrhenosque duces Sforcigenasque canam ». In quest'ultimo distico lo Ziliotto vede una precisa allusione alla lega conclusa il 2 novembre 1474 fra Venezia, Firenze e lo Sforza. A me pare strano e difficilmente spiegabile che gli alleati di Venezia siano messi in uno stesso mazzo, senza divario visibile, coi nemici vinti, e le eventuali comuni vittorie in ancora ipotetiche guerre siano anticipate nel quadro sufficientemente ampio e ricco di una *Veneziade* derivata fin dagli incunaboli della città (« Iusseris, augustae loquar incunabula gentis / quiquē tuis posuit moenia prima

fretis »). Non credo insomma che lo Zovenzoni alluda alla lega del 1474, come certo non alludeva ad essa un altro maggior allievo di Guarino, Tito Vespasiano Strozzi, quando nell'elegia « Ad Iovianum poetam siculum quod Anthia sibi in amore non respondeat » (cosí nella prima redazione manoscritta: nella stampa aldina del 1513 figura dedicata « Ad Hieronynum Castellum medicum ») scriveva: « nec Venetos canimus terra pelagoque potentes / Thyrrenasve acies Sforcigenamque ducem ». Sono del resto quisquilie, in tanto valide, in quanto rispondono a un'esigenza metodologica che in questo ordine di ricerche si fa sempre piú imperiosa: è, a dir poco, inutile rischiare nella interpretazione dei testi, quando per un verso il margine d'errore è tuttavia largo e per altro verso è tuttavia anche piú largo il margine dei documenti inesplorati. Perchè l'esplorazione umanistica giunga a risultati qualitativamente comparabili a quelli ormai ottenuti in qualche settore preciso della filologia romanza, occorrerà il lavoro secolare di piú generazioni. È inutile arrovellarsi in congetture, quando si ha tanto di certo in mano o a portata di mano. E il testo che lo Ziliotto ci ha offerto, la raccolta dei carmi dello Zovenzoni, è, nella sua modestia, un peculio di utile certezza. Superfluo sottolinearne l'importanza per la storia letteraria di Trieste e dell'Istria (e superfluo avvertire in proposito che non si fa storia letteraria dell'Italia nel Quattrocento senza far storia locale). Ma anche per Venezia è testo importante, per la giovinezza di Ermolao Barbaro, per l'umanistica « accademia » che in quei primi anni si raccoglie intorno a lui (il Cronico che lo Ziliotto non ha potuto identificare è senza dubbio il Vinciguerra). E se tutto ciò non bastasse, ecco la gemma, in fatto di documentazione letteraria, dell'*Istrias*: l'epigramma dedicato « Francisco Columnae antiquario », testimonianza unica e decisiva, per contenenza e per data, sull'autore del *Polifilo*.

Ma ci sono altri aspetti non meno importanti. Già si è detto della educazione, che lo Zovenzoni deriva da Guarino, a volgere animosamente lo sguardo attorno a sé e a far capitale della vita vivente. È poesia aperta, sensibile e cordialmente curiosa. Una dozzina di epigrammi ci richiamano ai pittori e scultori contemporanei: Gentile e Giovanni Bellini, Marco Zoppo, Antonio Crispo, acutamente identificato dallo Ziliotto col Rizzo. E non manca il ricordo reverente di Dante. Non manca la eco precisa, e delicata insieme, dei canti popolari: « Audio cantantes interdum, Petre, puellas / quae me saepe suis vocibus exanimant. / Illa petit dulcem cithara lugente maritum, / illa dolet noctes vivere se viduas. / Haec ait: optatos tibi sum paritura nepotes, / cara parens, lacrimis si moveare meis. / O duras aures, o ferrea pectora matrum, / quas tantae nequeunt, Petre, movere preces! » (carme 17). Di qui è breve il passo al carme 13, dove la malizia del Panormita è in breve giro di versi ripresa al punto giusto, poi per un attimo subita malamente, poi con pronto

riscatto superata in un accento di poesia: « Parvula tractari cupiebas, parvula labris / figebas tua labra meis; ego suggere linguam / et pultare nates teneras; tu bellula risum / innocuosque dabas morsus: maiuscula facta / me fugis, et dulces condis, Faustina, papillas ». Singolarissimo epigramma, come lo Ziliotto ha visto e detto bene (cfr. p. 60), e tale che potrebbe stare in ogni, pur rigorosa, antologia umanistica. Questa vivacità e trasparenza di reazioni spiega che i rapporti fra Ermolao Barbaro e lo Zovenzoni risultino qui, quali dovettero essere, non facili né senza ombre per quello dei due che, essendo maggiore d'età, era tanto minore di ingegno e di rango. Dove lo Zovenzoni con ogni riguardo e accoratamente difende contro Ermolao la poesia, non la sua soltanto, si avverte l'incontro, o scontro, di due generazioni che portano ciascuna un loro messaggio. Sul momento l'esito dello scontro non è dubbio: il messaggio nuovo vince l'usato. Ma a distanza è lecito e doveroso pesare le opposte ragioni con altra bilancia. Nella prima metà del Quattrocento Panormita e Vegio suonano la diana della poesia, ma sono i gran maestri della prosa che comandano l'oste, ed è insomma l'età di Lorenzo Valla. Intorno alla metà del secolo, e per un trentennio circa, al gusto e all'ambizione poetica crescono ovunque le ali, e in questa crisi di crescenza della poesia si inquadra l'opera dello Zovenzoni. È una crisi importante nella storia dell'Umanesimo e della letteratura italiana del Quattrocento; importante quali che ne siano i risultati propriamente poetici. Poi, se anche l'esercizio metrico duri apparentemente ininterrotto e suggerisca il tracciato di una linea continua su fino all'inflazione poetica dell'età di Leone X e oltre, in realtà il vento e il corso non sono piú quelli. Si incontra la poesia con una filologia, una filosofia e una retorica che hanno ciascuna una parte diversa e nuova rispetto a quella che avevano un cinquantennio prima. A tale redistribuzione di parti in una diversa e nuova società letteraria, la fama di poeti come lo Zovenzoni non sopravvive nel primo Cinquecento. Ma non senza il pur modesto e dimenticato lascito di quei poeti sopravvive allora la poesia. Pare giusto che se ne tenga oggi conto, e grazie siano rese allo Ziliotto di averne, per lo Zovenzoni, tenuto conto! (*) CARLO DIONISOTTI.

(*) Interessanti documenti biografici e un carme inedito al Porcellio, nonché dal ms. Ambrosiano O 74 sup. buone varianti al testo del carme 247, sono ora pubblicati e discussi dallo Ziliotto in *Chiose Zovenzoniane*, Trieste 1953, estr. dall'« Archeografo Triestino » vol. XVIII-XIX della IV Serie. Approfittando di questo poscritto, aggiungerò a mia volta l'indicazione del ms. lat. 11347 della Nazionale di Parigi, miscellanea poetica di varii autori, fra i quali, secondo il catalogo del Delezle, lo Zovenzoni.

PIETRO PANCRAZI. — *Scrittori d'oggi*. Serie sesta. — Bari, Laterza, 1953.

Questa sesta serie degli *Scrittori d'oggi* del Pancrazi, accompagnata da un'affettuosa prefazione di M. Valgimigli che ne ha rivedute le bozze, s'apre e si chiude con divagazioni su due « amorosi incontri ». Il primo, fra Gozzano e la Guglielminetti, viene seguito con intento critico sullo spunto della recente pubblicazione Garzanti delle *Lettere d'amore* curate da S. Asciamprener; il secondo, fra il Carducci e la Vivanti, era già stato rievocato, e aneddoticamente narrato, in un volumetto della collezione Le Monnier in ventiquattresimo (1951), e ora viene riprodotto. Non è soltanto un artificio, in quanto l'oscillazione fra l'impegno del critico e il piacere del rievocante scrittore si distende a suo agio nell'uno e nell'altro scritto; e se noi pensiamo che tale oscillazione costituisce forse la principale caratteristica del Pancrazi, possiamo vedere in questa corrispondenza un preciso atto di chiarezza, mirante a porre in rilievo un tono del volume, una luce particolare in cui l'intero volume vada guardato. Il Valgimigli, dicendo del Pancrazi che, ammalato, in letto, ancora si affaticava a rivedere le bozze e a riesaminarne l'insieme, aggiunge: « Consigliò invertire l'ordine dei due ultimi gruppi, e cioè finire con l'*Amoroso incontro*: che fu subito fatto ».

In verità il Pancrazi conosceva molto bene se stesso; e viene spontaneo il pensiero che egli con ogni probabilità sentisse, nel distribuirne la materia, che questo sarebbe stato il suo ultimo volume. Si poteva chiudere un'opera come gli *Scrittori d'oggi*, meglio che con un volume in cui la combinazione fra il critico e lo scrittore risultasse particolarmente equilibrata? Pochi scrittori, specie nel nostro tempo, hanno avuto come il Pancrazi la coscienza delle proprie doti e dei propri limiti; ed egli la ebbe così chiara da divertirsi perfino a ostentarli, i suoi limiti, con complicata modestia. Fu questa la sua prima forza. Quasi mai egli s'avventurò in un campo in cui potesse sentirsi non del tutto sicuro. E da tale atteggiamento deriva la ricchezza, anche di dottrina, che sta sotto l'educatissima superficie delle sue pagine, le quali sono talvolta sembrate fatte di sola abilità giornalistica e buon senso. Dotto buon senso, fu semmai quello del Pancrazi. Il che si può rilevare da molti particolari, e per esempio dalle sparse indicazioni bibliografiche da lui date in varie note, generalmente più esatte di quelle di molti altri autori, specie per quanto riguarda la narrativa del secondo Ottocento. È questo, anche se minimo, sempre un indizio di serietà, e se non altro dimostra con quale impegno e preparazione il nostro critico abbia atteso alla bella antologia *Racconti e novelle dell'Ottocento* (Firenze, Sansoni, 1938).

Sotto, dunque, l'affabile superficie delle sue pagine, c'è sempre un gioco di dottrina e di consapevolezza. Gli stessi suoi silenzi, se

possono essere interpretati come conseguenze d'una troppo ombrosa cautela, risultano pure, per altro verso, come fatti positivi: in fondo il Pancrazi ogni volta che ha scritto ha sempre detto qualcosa, si è sempre impegnato in un giudizio, non è mai ricorso all'espediente di avvolgere i suoi pareri in nebulose circonlocuzioni; e quando si è trovato a non saper che dire, o a non poter dare un giudizio con l'animo in pace, ha preferito tacere. Nell'ambito di questa prudenza va anche vista l'esclusione dagli *Scrittori d'oggi* di molti articoli rimasti in altri volumi o addirittura nei periodici in cui erano apparsi per occasione.

Il centro critico del presente volume è costituito dal saggio sul D'Annunzio, già pubblicato dall'editore Einaudi nel 1939. Con questo saggio il Pancrazi precisava una tendenza della critica dannunziana, e offriva la base per le molte discussioni che sono poi state fatte su un D'Annunzio « notturno », da contrapporre a quello « diurno » dei libri più clamorosi, che egli vedeva nascere sin dal *Piacere* e svolgersi quindi nella *Contemplazione della morte*, le *Faville del maglio*, il *Notturno*, il *Libro segreto*. Si può dire che tutta una fase della critica dannunziana s'è valsa di questo saggio in cui il Pancrazi, con molte dichiarazioni di modestia, con l'aria, quasi, di chiedere scusa, lui giornalista, ai critici di professione, ha saputo porre chiari e fermi i risultati di una lettura del D'Annunzio fra le più attente. Cauto e misurato, in questo saggio, come negli altri suoi scritti migliori, egli è anche molto esplicito: le sue cautele sembrano piuttosto vezzi che atti di sincerità, o ironiche allusioni di chi dice una cosa con la coscienza di saperla molto più lunga. Forse non siamo stati capaci di leggere liberi dal pensiero che questo volume è proprio il suo ultimo; ma resta il fatto che questa sesta serie, così più delle altre volta all'Ottocento, così più delle altre « pancraziana » per l'equilibrio con cui si mantiene fra impegno critico e gusto di abbandonarsi a una vena affabilmente moralistica, pone un tocco decisivo al laborioso autoritratto che il Pancrazi è venuto componendo con grande coerenza per anni e anni.

SERGIO ANTONIELLI.

The Oxford Book of Italian Verse, XIIIth Century-XIXth Century. Chosen by ST. JOHN LUCAS. Second Edition revised with XXth Century Supplement by C. DIONISOTTI. — Oxford, at the Clarendon Press, 1952; pp. XXXVI-616.

Al valente professore di Bedford College si deve il presente rimaneggiamento di questa vecchia e diffusa antologia, opera del 1910

ristampata ben tre volte fra il '12 e il '33. È, s'intende, e rimane, una crestomazia di stretta portata divulgativa; ma la revisione a cui l'hanno sottoposta le accorte mani del Dionisotti fa sì che anche allo sprovveduto lettore giunga, soprattutto attraverso l'aggiornamento biobibliografico, un'eco diretta di quanto è stato elaborato in sede scientifica. Sono stati aggiunti Pascoli, la Aganoor, D'Annunzio, Gozzano, Corazzini, Michelstaedter; e altri sette rimatori di secoli classici, in sostituzione di dodici omessi; nell'insieme, 82 componimenti tolti e 90 aggiunti, su un totale di 378: cifre che dànno un'idea della riforma qualitativa. Ma, ripetiamo, si raccomandano soprattutto le note, a mostrare che anche un libro popolare, rivolto a un pubblico straniero, può uscire con le carte in regola e assolvere un'utile missione.

Mi permetto di osservare che il lamento *Oi lassa 'namorata* (p. 10) a torto è ascritto tradizionalmente a Odo delle Colonne: nell'unico manoscritto, il Vaticano 3793, è adespoto, e solo segue, ciò che non significa nulla, la canzonetta *Distretto core* di Odo. La canzone *Gioiosamente eo canto* (p. 12), qui data a Mazzeo di Ricco, è del grande Guido delle Colonne, come confido di aver dimostrato in una nota recente (in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani*, Palermo, 1952, p. 380 in n.): ove comunque si volesse darla a Mazzeo, bisognerebbe stamparla secondo la redazione dei codici che l'assegnano a Mazzeo, cioè con le sole stanze prima, quarta e seconda.

GIANFRANCO CONTINI.

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

Il testo dei « Ricordi » del Guicciardini. — Mario Marti recensisce nella *Rassegna della letteratura italiana* (genn.-giugno 1953, nn. 1-2, pp. 170-76) la mia edizione critica dei *Ricordi* del Guicciardini, e fa l'ipotesi che siano potute passare varianti d'autore nella tradizione manoscritta della cosiddetta redazione A, giunta a noi attraverso numerose copie del Cinque e Seicento. La sua idea avrebbe un fondamento, solo se si potesse dimostrare che, mentre alcune di quelle copie rimandano ad una lezione autentica, altre rimandano ad un'altra, pure autentica. Ma, poiché questo caso non si verifica neppure una volta, e dalla *recensio* che io ne ho data risulta che tutta quella tradizione risale ad un unico capostipite, e precisamente all'autografo perduto dal quale discese l'autografo conservatosi della redazione B, l'ipotesi resta assolutamente gratuita, e altre varianti non sono accertabili se non quelle tra A e B.

Se si fossero conservati gli autografi, dai quali probabilmente a sua volta derivò A, come è, per alcuni ricordi, il caso dei quaderni Q^1 e Q^2, allora sì avremmo anche altre varianti d'autore; per quanto, sempre esterne ad A. Ma, tranne Q^1 e Q^2, non vi sono altri antecedenti di A se non nell'immaginazione.

Poteva l'autografo di A contenere varianti in sé, come ne contengono gli autografi Q^1, Q^2, B e C; ma colui il quale per primo ce ne tramandò la copia, non le trascrisse: cioè non fece quello che facciamo noi oggi con gli autografi conservatisi. Aggiungasi che non ne aveva neppure l'invito, perché il Guicciardini cancellava sempre le lezioni respinte e non ne teneva in piedi mai di dubbie, almeno per quanto è dato riscontrare sugli autografi di quest'opera, nell'interno di ciascuno dei quali vi sono vere e proprie sostituzioni più che varianti. Chi ricopiava, quindi, trascriveva l'approvato, non il respinto: tanto più che spesso la lezione respinta non era rappresentata nemmeno da frasi intere, ma da frasi troncate a mezzo, come si può vedere in quasi ogni pagina del mio apparato nella sua parte sincronica, cioè nella registrazione delle varianti interne a ciascun autografo.

A mo' di chiarimento e di conforto della sua ipotesi, il Marti cita il caso del ricordo Q^1 4, e dice: « Il ricordo 4 del primo quaderno del 1512 », cioè appunto di Q^1, « si chiude così: *e noi ne veggiamo la esperienza*; lo stesso ricordo nel secondo quaderno », cioè nell'autografo Q^2, « termina così: *e noi ne veggiamo in Firenze tutto*

d i la esperienza. Supponendo per un momento che anche quei due quaderni autografi fossero perduti, saremmo costretti, seguendo il punto secondo dello Spongano, a rifiutare la prima variante come non vera, poiché solo la seconda coincide con l'autografo del 1528 », cioè con B.

Il mio punto secondo, a cui egli si riferisce, è questo: che quando un solo codice di A, a contrasto sia pure con tutti gli altri, ci dia una lezione esattamente coincidente con l'autografo B conservatosi, che sappiamo disceso per mano dell'autore dal perdutosi autografo A, noi dobbiamo accogliere la testimonianza di quest'unico codice e respingere quella di tutti gli altri, cioè dobbiamo concludere che in quel preciso luogo non c'era nessuna variante tra l'autografo perdutosi e quello conservatosi. Questo punto è stato ritenuto d'impeccabile rigore metodologico da L. Firpo (v. sua rec. in questo *Giornale*, **129**, 1952, pp. 393-410)

E in verità esso è imposto dalla logica più che dettato da mia « particolare perizia ed esperienza »; ed è il solo che possa tenere in guardia dagli inganni dell'immaginazione e delle supposizioni, e garantirci dagli errori di una falsa logica. Infatti, da che cosa risulta al Marti che, se « quei due quaderni autografi fossero perduti », le loro varianti ci sarebbero giunte? A lui risulta che si trovino in nessun altro documento? Sicuramente no! E allora, come farebbe ad inventarsele? Per giunta, non si è accorto che in A il ricordo da lui scelto a chiarimento e conforto della sua ipotesi non contiene affatto il passo sulle cui varianti egli ha appuntato lo sguardo, perché il testo di A è assolutamente diverso e si ferma prima di quel passo: cosa che non ho mancato di avvertire nel mio apparato. Ora, solo se i codici di A ce lo riportassero, e ce lo riportassero alcuni col testo di Q^1-Q^2 e altri col testo di B, potremmo o meglio dovremmo concludere che dunque anche nell'autografo di A erano presenti tutte e due le lezioni e dedurne che dunque la tradizione manoscritta di A rispecchia non una ma due autentiche redazioni diverse. Ma questa condizione di fatto non sussiste per nulla, ed è anzi contraddetta costantemente da una condizione contraria: dunque non è che cervellotica la conclusione e la deduzione che il Marti ne trae.

Tocco solamente questo punto della recensione di Marti, perché investe un problema metodologico.

RAFFAELE SPONGANO.

CRONACA

* Sono stati banditi i concorsi per le libere docenze: tra gli altri per la letteratura italiana (12 posti) e la letteratura italiana contemporanea (3 posti). Mentre ci rallegriamo per questo concorso che darà modo di immettere nella vita universitaria nuove giovani forze, che han già dato buona prova di sè nei nostri studi, non siamo persuasi dell'opportunità di un concorso per la libera docenza in letteratura contemporanea. A parte la proporzione dei posti assegnati (ben 3 per la contemporanea rispetto ai 12 per la letteratura italiana), è da chiedere se giovi agli studi affiancare ad un insegnamento di letteratura italiana un insegnamento specifico di letteratura contemporanea e incoraggiare con docenze e in avvenire forse con cattedre studiosi o sedicenti tali a mettersi per questa via, per la quale tenteranno di entrare nel mondo universitario persone che altrimenti ne sarebbero escluse. Si dirà che la poesia del nostro tempo esige una particolare preparazione ed anche che spesso dotti conoscitori della letteratura d'altri tempi hanno espresso giudizi singolarmente ingenui o errati su scrittori e poeti contemporanei: ma non meno ingenui sono i giudizi che più frequentemente accade di leggere di critici militanti intorno alla poesia del passato: è recente un articolo nel quale uno dei migliori e più seri studiosi della poesia d'oggi ci è apparso singolarmente impacciato nel discorrere di un non certo arduo poeta dell'Arcadia. Le difficoltà si superano nell'uno e nell'altro caso ampliando la propria esperienza e la propria preparazione: e come la conoscenza del presente non può non dar lume al passato, così la conoscenza del passato non può non rendere, quando non manchi un gusto vigile e vivo, più sicuro e saldo il giudizio sulla letteratura d'oggi. Tanto più pregiudizievole ci sembra la creazione di insegnamenti che isolano in compartimenti chiusi quel che isolato non può essere, e invitano e insegnanti e discepoli a considerare, prescindendo da tutta l'esperienza storica che è dietro di esse, le opere del nostro secolo. Certo sono necessarie per discorrere della più recente letteratura conoscenze specifiche, di cultura e di linguaggio, così come sono necessarie per la letteratura di qualsiasi altro periodo: ma se assurdo sarebbe dividere l'insegnamento della letteratura italiana in cattedre e docenze di letteratura del Duecento, del Trecento e così via, o di lirica d'arte dugentesca o di poesia romantica, altrettanto è assurdo fare una disciplina a sé della letteratura contemporanea, col risultato di isterilirne lo studio e falsarne il giudizio per

difetto di prospettiva storica, e con quello di favorire, a danno di studiosi più seri, persone meno capaci e meno preparate. Esiste, sappiamo, a Roma una cattedra di letteratura contemporanea: ma la sua creazione ha voluto essere il riconoscimento dell'opera poetica di uno fra i migliori e più significativi poeti del tempo nostro. Dovrebbe quindi avere un valore unicamente personale, ed era da augurare che non avesse seguito. Il presente bando di libera docenza non ci rassicura su questo punto, sembrando venire incontro a mal fondate ambizioni. (*m. f.*)

* Sono pervenute anche al *Giornale* rimostranze di studiosi posti nella impossibilità di consultare per le loro ricerche codici delle nostre biblioteche, perché inviati a mostre fuori sede, anche all'estero. Queste rimostranze sono anche più gravi di quelle determinate da consimili trasferimenti di opere d'arte, perché l'opera d'arte (non consideriamo possibili deterioramenti) si può studiare anche fuori sede, e con vantaggio, se inviata a figurare in mostre collettive d'un artista, d'una scuola; il codice fuori sede è per contro sottratto, di norma, alla consultazione. Non è tuttavia necessario vietare tassativamente ogni trasferimento fuori della sede normale. Dovrebbe bastare, in gran parte dei casi, fare eseguire prima del trasferimento un microfilm del codice da trasferire. La spesa non sarebbe eccessiva e potrebbe venire addebitata (come le spese di trasporto e assicurazione) all'Ente da cui il codice è stato richiesto.

* Promosso dalla Society for Italian Studies, di cui è presidente il prof. G. R. Vincent, col concorso dell'Associazione internazionale, collegata all'UNESCO, per gli studi di lingua e letteratura italiana, si riunirà a Cambridge (Magdalene College) dal 16 al 23 agosto un Congresso internazionale di studi italiani. Il programma del Congresso, la cui riunione è subordinata all'iscrizione di almeno 24 partecipanti, comprende relazioni sugli studi italiani fuori d'Italia e sui problemi che presenta l'insegnamento della letteratura italiana negli istituti superiori specie non italiani.

La quota d'iscrizione, comprensiva del vitto e alloggio per la durata del Congresso, è di 14 Lire sterline.

* Alla cattedra di lingua e letteratura italiana, che fu per lunghi anni tenuta dal compianto Arminio Janner presso l'Università di Basilea, è stato chiamato Giuseppe Zamboni.

* Ci spiace che nel fascicolo precedente non siano state eseguite alcune correzioni: le indichiamo qui e preghiamo i lettori di prenderne nota.

p. 19 r. 15 *leggi* formato *invece di* formata; p. 23 r. 10 *leggi* inferiorità, *invece di* inferiorità e; r. 13 *aggiungi una virgola dopo* let-

teratura italiana; p. 30 nota r. 11 *inserisci* II *prima di* p. 265; p. 116 r. 32 *togli la parentesi quadra* dopo SPONGANO; p. 140 r. 7 *leggi* P. G. *invece di* V. G.; r. 10 *leggi* Segneri *invece di* Segnani.

GIUSEPPE ANTONIO BORGESE

Di GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, nato a Polizzi Generosa (Palermo) il 12 novembre 1882, e spentosi a Fiesole il 4 dicembre 1952, il *Giornale* ebbe a occuparsi soprattutto per il primo periodo della sua attività di critico (**48**, 219; **78**, 166; **96**, 116), e in particolar modo per quella *Storia della critica romantica in Italia* (Napoli, 1905, ristampata a Milano nel 1923), che al sorgere del movimento crociano venne salutata da ogni parte come libro di sintesi novatrice, e che rimane uno dei suoi maggiori titoli quale studioso della nostra letteratura: « volume ricco di idee e fortemente pensato » lo giudicava ad es. il Flamini nella bibliografia del suo *Compendio*.

Sono inoltre da ricordarsi di lui, per gli anni immediatamente seguenti, oltre al fortunato saggio su *Gabriele D'Annunzio* (Napoli 1909, II ediz. Milano 1932), i vari brillanti articoli e studi di letteratura e cultura contemporanea, scritti per le terze pagine dei giornali, che gli diedero vasta rinomanza, e furono pubblicati in tre volumi col titolo *La vita e il libro* (1910, 1911, 1913; seconda ediz. Bologna 1923). Spirito multiforme, si rivolse anche alla letteratura tedesca (vedansi gli *Studi di letterature moderne*, 1914), e a scrutare i miti, l'anima e la vita sociale germanica, così come a problemi politici di attualità; non distogliendo però la sua attenzione da problemi generali d'estetica o di critica militante (*Resurrezioni*, 1922; *Tempo di edificare*, 1922; *Ottocento europeo*, 1927; *Senso della letteratura italiana*, 1931; *Poetica dell'unità*, 1934, II ed. 1953; *The wrath of Dante*, 1939), dapprima accogliendo l'insegnamento crociano, opponendovisi dopo.

Della sua opera di narratore e di scrittore di versi moderni, e delle sue prove di drammaturgo e di agitatore di vasti problemi spirituali, e di profeta di nuovi ordinamenti politici per la vita mondiale, non tocca a noi dire. Tenne la cattedra di Letteratura tedesca e poi di Estetica all'Università di Milano, e fu alacre suscitatore di ingegni; quindi, emigrato per ragioni politiche, fu accolto all'Università di Chicago.

Spirito animato da una irruente irrequietudine romantica, ansioso sempre di abbracciare più vasti orizzonti, e precocemente ricco di vasta notorietà, concesse forse troppo al suo vivido stile e al duttile ingegno. Ma nell'intemperanza sua, fu d'animo sempre sincero: si tuffò tumultuosamente nella vita intellettuale e morale a lui contemporanea, dando il proprio ritratto in *Rubè* (1921), il suo maggiore

romanzo, che rimane, a giudizio concorde dei lettori, a documentare lo sconcerto e la confusa vita interiore del primo dopoguerra.

Come critico, la prova più valida e acuta del suo ingegno è il primo libro, che fu la sua tesi di laurea; poi il fervore del suo genio lo trasse per altre vie. GIORGIO DE BLASI.

LUIGI SORRENTO

Vivamente compianto, è morto a Milano, il 9 marzo u. s., Luigi Sorrento, dal 1927 ordinario di neolatine nell'Università Cattolica. Nato a Licata (Agrigento) il 27 novembre 1884, studiò all'Università di Catania, dove prese anche la laurea, e frequentò poi, per completare la sua preparazione scientifica, l'allora Istituto di studi superiori di Firenze e le Università di Vienna, Parigi, Madrid. Rientrato in Italia, ebbe per qualche tempo l'incarico di filologia romanza e letteratura francese alla Governativa di Milano. Al concorso di Catania, nel 1922, per la cattedra di neolatine, non entrò in terna, ma fu dichiarato idoneo. Due anni dopo vinse l'analogo concorso bandito dalla Cattolica, presso la quale iniziò il suo insegnamento nel 1925 e rimase fino alla morte. Chi lo conobbe, ne ricorda l'aitante figura d'anni fa; ma negli ultimi tempi non pareva più lui, e la sua morte poté addolorare, ma non sorprese gli amici.

Fu studioso di vasta cultura, versato così nella disciplina che professava ufficialmente come nella storia delle tradizioni popolari. Fra le molte sue pubblicazioni nel campo filologico venne accolto con particolare favore, qualche anno fa, il volume miscellaneo *Medievalia* (Bresia 1943); recentemente raccolse e pubblicò più saggi in un volume intitolato *Sintassi romanza*, Ricerche e prospettive (II ed., Varese-Milano 1950), che fu il terreno da lui esplorato con più dedizione e successo.

Nel campo degli studi demologici l'opera sua più nota è il volume di carattere divulgativo, ma solido e meditato, *L'Isola del sole*, dedicato alla Sicilia; anche meglio attestano la sua competenza e dottrina in questo campo numerosi altri contributi minori. Fu anche un fervente animatore e fautore di questi studi.

Erano studi filologici e insieme folkloristici quelli a cui attendeva da tempo sull'Avolio, del quale aveva in animo di raccogliere e ristampare gli scritti; ma ignoro a che punto fossero questi studi quando lo colse la morte. G. V.

MARIO FUBINI, *Direttore responsabile.*

Tipografia VINCENZO BONA - TORINO (1953) (25658)

S. BATTAGLIA - V. PERNICONE

GRAMMATICA ITALIANA

Il pregio della presente grammatica è sopratutto quello di considerare i valori tradizionali e letterari della struttura linguistica, senza mai dimenticare l'intrinseca libertà e vitalità della parola, che s'atteggia secondo l'eredità storica e si uniforma all'uso, ma sa anche rinnovarsi perennemente nell'espressione individuale. Nelle pagine di questa grammatica la lingua italiana risulta quindi analizzata e valutata con criteri del tutto moderni e attuali.

Il valore del volume è accresciuto inoltre da una serie di letture « lessicali », con le quali gli Autori riescono a indicare le vie attraverso cui s'è formato il nostro vocabolario e si sono moltiplicate le parole e i loro significati.

È la più completa e aggiornata grammatica della lingua italiana.

Un volume di pag. 604 - L. 1.800.

Casa Editrice LOESCHER-CHIANTORE - Torino - Via Vittorio Amedeo 18

UNIVERSITÀ LUIGI BOCCONI **MALFASI - EDITORE - MILANO**

LETTERATURE MODERNE

Rivista di varia umanità diretta da FRANCESCO FLORA

Fondata e diretta da Francesco Flora sotto gli auspici dell'Università «Luigi Bocconi» e aperta alla collaborazione dei maggiori studiosi e scrittori del nostro tempo, la rivista Letterature Moderne *unisce a un severo programma scientifico un chiaro indirizzo umanistico che la contraddistingue da tutte le consorelle, siano di letteratura militante, siano di contributi accademici e filologici. Gli articoli di autori stranieri vengono pubblicati nella lingua originale. Di ogni testo vien dato, alla fine di ogni fascicolo, un riassunto in due altre lingue.*

Nel 1951 hanno collaborato:

F. Albergamo, G. Algranati, G. B. Angioletti, S. Antonelli, VL. Arangio-Ruiz, H. Auréas, G. Baldini, E. Barbetti, G. Battelli, G. M. Bertini, A. Borlenghi, V. H. Brombert, G. A. Brunelli, A. Bruzzi, G. Galiumi, E. Chinol, M. Ciardo, C. Cordié, A. Croce, B. Croce, M. Dazzi, V. De Caprariis, G. Di Pino, V. Errante, F. Flora, R. Franchini, M. Fubini, A. Gasparetti, S. Gerevini, M. V. Ghezzo, E. Giachino, F. Giannessi, A. Giuliani, J. Granados De Bagnasco, S. Gugenheim, A. Jenni, Y. Le Hir, E. Li Gotti, E. Lo Gatto, V. Lugli, M. Luzi, R. Macchioni, B. Majer, G. Manganelli, M. Marangoni, G. Marone, H. Martineau, R. Massano, E. Mazzali, M. Mohlo, A. Mor, C. Musumarra, A. Navarria, A. Obertello, R. Paoli, A. Parente, G. Petrocchi, D. Ponchiroli, M. Puppo, C. L. Ragghianti, G. Ravegnani, Redazione, E. Rosenfeld, F. Rota, M. Scherenzel, B. Tecchi, F. Ulivi, V. Villa, E. R. Vincent, A. Zanco.

Condizioni di abbonamento:

1953 (6 fascicoli di oltre pagg. 112 cad.)
ITALIA L. 2.500 - ESTERO L. 3.900 ($6).

Direzione - Redazione - Amministraz.: Via Mantova 21 - MILANO (Italia)

L'UMANESIMO E LE SUE ORIGINI (*)

Alla memoria di
Attilio Momigliano.

È necessario premettere a questo discorso che da almeno ottant'anni a questa parte quasi tutta la storiografia intorno all'Umanesimo è divisa in campi avversi: c'è chi riconosce e c'è chi nega a quell'età i caratteri di contrasto e di distacco dal medioevo; e c'è chi le riconosce e chi no un valore originale. Ed è importante notare che il risultato odierno della polemica non è l'equidistanza dagli estremi, cioè la conciliazione delle opposte tesi. Si sono fatti grandi sforzi in questo senso, ma la verità che ancora oggi s'impone allo studioso spassionato è che l'Umanesimo rappresenta nella storia dell'umanità un'epoca di straordinario e meraviglioso rinnovamento. Mutarono allora i costumi e le idee, molti concetti delle cose del mondo, la struttura della società, la natura e i rapporti delle forze politiche, la distribuzione e il giro delle ricchezze, le fonti della cultura, l'indirizzo degli scrittori, l'apprezzamento della vita, le forme, il concetto e il sentimento dell'arte, il tono fondamentale della civiltà: e tutto questo avvenne in un modo consapevole. Almeno i grandi protagonisti di quel movimento ci hanno lasciato infatti nelle loro opere, dal Petrarca in poi, innumerevoli testimonianze di questa consapevolezza.

Si è creduto per lungo tempo che essi e tutti i loro seguaci avessero coscienza soltanto del rivolgimento letterario — lo credette anche il Carducci (1) — e che il muta-

---

* Prolusione letta all'Università di Bologna il 16 aprile di questo anno.

(1) Il quale nel quarto dei famosi Discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale* rappresentò come « vati di un dio *ancora ignoto* », sebbene « prossimo successore al dio medioevale », gli umanisti del Quattrocento. (*Opere*, VII, 104).

mento generale della civiltà fosse una conseguenza da essi impreveduta. Le indagini piú accurate rivelano invece sempre meglio, e ormai si può dire senza possibilità di contestazione, che essi rivolsero gli studi alla edificazione della vita e furono anzi i primi nella storia del mondo a fare consapevolmente della letteratura un fondamento di civiltà. Lo provano le definizioni che essi diedero dei loro studi, che chiamarono di umanità o liberali, perchè perfezionano l'uomo (*quod hominem perficiant* (1)) e perchè son degni dell'uomo libero (*homine libero digna* (2)).

La stessa erudizione e filologia e quell'entusiasmo che animava gli umanisti nella scoperta degli antichi classici hanno questo significato: coltivando quegli studi, essi coltivavano un nuovo ideale di vita. In servigio della vita intendeva studiare i codici ritrovati il piú fortunato ricercatore di allora e di ogni tempo, Poggio Bracciolini, il quale un giorno così scriveva all'amico suo Nicolò Niccoli: « *Sed et ego, mi Nicole, paulo tepidior factus sum in hac cura perquirendi novos libros. Tempus esset iam de somno surgere ac danda opera ut aliquid mihi prodessent a d v i t a m e t m o r e s illi quos habemus et quos quotidie legimus* » (3). Sarebbe ormai tempo di risvegliarsi! parole che contengono in sè, espressa nel modo piú semplice, un'ansia di nuova vita. Il Bracciolini le diceva per sè, ma lo storico le trova piene del senso di un'età. E giustamente per questo il Burdach (4) vide come l'adempimento di un'aspettazione profonda nel trionfo del Rinascimento, il quale è una rivoluzione spirituale di tanta forza e di tanto slancio che non può essersi verificata senza avere l'occhio ad un mi-

---

(1) L. Bruni, *Epistularum libri VI*, ed. Mehus, Firenze, 1741, II, 49.

(2) P. P. Vergerio, *De ingenuis moribus*, a cura di A. Gnesotto, Padova, 1918, 17.

(3) *Epistole*, a cura di T. Tonelli, Firenze, 1832, I, 62.

(4) Non occorrono rinvii specifici, quando si tratta di opere classiche di autori come questo e altri, le cui tesi, comunemente note, si trovano non solo accennate ma anche discusse nelle oramai numerose bibliografie sistematiche dell'argomento, alle quali rimandiamo.

raggio e senza il sostegno di una fede consapevole. Solo che non bisogna ricercare il contenuto di questa fede dove non è, e non bisogna temere di ravvisarlo dov'essa ci parla il suo piú franco linguaggio.

Il contenuto di questa fede è scritto nei capolavori delle arti, del pensiero, della poesia e nelle gesta di quei due secoli, e certamente informò di sè tutte le altre parti, anche caduche, della vita di allora, come ci testimoniano i ricordi e i frammenti conservatisi fino a noi. Quella fede non ripone il fine ultimo dell'esistenza nell'aldilà, la perfezione morale nella mortificazione della carne e nella santità, la gioia nell'intima comunione dello spirito con Dio, l'essenza dell'amore nella *charitas* ispirata dalla *pietas*, l'ideale dell'azione nel bene cristianamente inteso, la ricerca di salvezza nella fuga dal mondo e nella rinunzia ai piaceri, il culmine del sapere nella conoscenza del sovrasensibile. E le anime profondamente cristiane che, dal Petrarca a Michelangelo, sentono ancora l'altezza spirituale di tutte queste cose, ma vivono in quest'epoca e ne sono a volte esse stesse una manifestazione potente, non vivono in pace con se stesse. Dalla prima all'ultima, esse ci hanno lasciato, nei loro capolavori artistici e nelle memorie private, il ritratto e le tracce di una vita in contrasto. Il contrasto è un'innegabile testimonianza di opposizione d'ideali. Sono quelle le prime anime in dissidio nella storia del mondo moderno, e forse anche per questo esercitò sopra di esse tanto fascino, direttamente o indirettamente, l'anima piú forte ma anche la piú intimamente contrastata del mondo cristiano, S. Agostino, con l'opera sua piú personale.

La nuova fede, nella sua forza piú sicura, nella sua manifestazione piú tranquilla, si rivolgeva al mondo e non al sopramondo, al destino terreno e non a quello celeste dell'uomo. Riponeva l'ideale morale nella virtú attiva e operosa. Coluccio Salutati conduce tutta una finissima polemica contro l'ideale della vita contemplativa, ammonendo che è dovere dell'uomo stare in campo (« *standum in acie* »). Si voleva che la virtú attiva e operosa fosse

contrassegnata dalla forza del volere e assicurata dalla libertà; al punto che la libertà era ritenuta preferibile alla vita. Il Guicciardini si domanda in una delle sue piú insistenti meditazioni « se lo amazzarsi da se medesimo per non perdere la libertà o per non vedere la patria in servitú procede da grandezza d'animo o da viltà, e se è laudabile o no »; e risponde, sì, che « la vita in sé è da essere desiderata, e da fuggire quanto si può la privazione di quella », ma che, « nondimeno, non essendo perpetua e avendo di necessità ciascuno a morire, *è da essere preposta la vita breve con onore alla lunga con ignominia*; e chi è uso a vivere gloriosamente e dependendo da sé solo, *debbe con ogni modo e via fuggire la perdita della gloria sua, e di avere contro a ogni ragione a umiliarsi e inclinarsi ad altri* » (1). E se nessun secolo fu popolato di tiranni piú del XV e del XVI, sono tuttavia di questi due secoli le piú ampie discussioni che si siano mai fatte sul tirannicidio e sono di questi due secoli le congiure piú famose ordite col proposito di rivendicare il popolo a libertà in nome di ricordi letterari, il che vuol dire in nome di ideali morali. Il realismo politico non andò dunque in quell'epoca disgiunto da idealità politiche.

La nuova fede riponeva la gioia nella piena espansione di se stessi, nel possesso e nel godimento del mondo, nella comunicazione frequente con gli altri uomini; riponeva l'amore nel vincolo della *societas*, nel dovere di essere utili agli altri. È questo un concetto che si sostituisce quasi interamente a quello della fraternità cristiana persino nella voce degli spiriti religiosi, come si può vedere leggendo le prediche di S. Bernardino da Siena e gli scritti di Giovanni Dominici. Cristoforo Landino scriveva: « *non nobis solum nati sumus, sed multo etiam magis ut humanae societati i n s e r v i a m u s ... Quid enim aliud quaerimus, cum agendi rationem quaerimus, nisi quales hominis in vita sociali degenda actiones esse oportet, quae nisi iuste,*

(1) *Scritti politici e Ricordi*, a cura di R. Palmarocchi, Bari, 1933, 236.

nisi fortiter, nisi temperate fiant, quae esse possunt non intellego » (1).

La nuova fede s'era conquistato un altro genere di salvezza, e questo consisteva nel rapimento della poesia. Si veda la definizione che ne dà il Bruni con parole che attribuiscono al culto della poesia lo slancio mistico che è proprio del trasporto religioso: « *Haec vehemens occupatio animi atque correptio ..., divina quaedam alienatio ac velut sui ipsius oblivio et in id, cuius pulchritudinem admiramur, transfusio* » (2). Quella fede riponeva la felicità nella calma del saggio, che è l'aspirazione massima di quei dotti e il frutto migliore che essi si ripromettevano dalle lettere. Lo dice bellissimamente M. A. Mureto con queste parole: « *Litterae inditos nobis a natura honestatis igniculos excitant; luxuriantes quasique fruticantes cupiditates stringunt ac coërcent, easque rationis finibus regunt; abducunt a vitiis; duces et magistrae sunt ad virtutem; prosperis rebus ornamento sunt, solatio adversis..., eam denique tranquillitatem animi efficiunt, quam multi finem bonorum esse dixerunt* » (3).

Senza ambagi, per quella fede, il sapere piú vero consiste nella conoscenza e nello studio dell'uomo e della natura. « A me pare che quelle scienze sieno vane e piene d'errori — dice Leonardo — le quali non sono nate dall'esperienza, madre d'ogni certezza, o che non terminano in nota esperienza: cioè che la loro origine, o mezzo, o fine non passa per nessuno dei cinque sensi. E se noi dubitiamo della certezza di ciascuna cosa che passa per li sensi, quanto maggiormente dobbiamo noi dubitare delle cose ribelli a essi sensi, come dell'assenzia di Dio e dell'anima e simili, per le quali sempre si disputa e contende, e veramente accade che sempre, dove manca la ragione, supplisce le grida, la qual cosa non accade nelle cose certe » (4).

---

(1) *Disputationes camaldulenses*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, 1952, 748 e 750.

(2) *Op. cit.*, 39.

(3) *Scripta selecta*, ed. J. Frey, Lipsiae, 1887, I, 87.

(4) *Leonardo omo sanza lettere*, a cura di G. Fumagalli, Firenze, 1938, 47-48.

Il bene, per quella fede, è l'opera: « La vera lode di ciascuna virtú è posta nell'operare », dice Matteo Palmieri (1). Il suo premio ciò solo che può eternarla: la gloria. « L'onore è veramente quello che porge a ciascuna arte nutrimento; nè da altra cosa quanto dalla gloria sono gli animi dei mortali alle preclare opere infiammati », asserisce Lorenzo de' Medici, o, in suo nome, il Poliziano (2).

E le anime che vivono in pieno di questi affetti, anche se cristianamente allevate e legate alle pratiche religiose, ci hanno lasciato nelle opere e negli scritti loro l'immagine di una serenità senza turbamento. Se mai, non gli scrupoli religiosi, non il timore del peccato, sfiorano quella serenità, ma — approfondito dalla malinconia — solo il senso della fugacità, che è esso stesso un anelito di gioia e di serenità: esempio caratteristico la persona stessa del Magnifico.

È, certo, motivo di speculazione profonda il senso del limite umano nelle riflessioni sulla f o r t u n a, vincitrice a volte della v i r t ú, da Pico all'Alberti al Ficino al Machiavelli al Guicciardini. Ma il senso del limite non spingeva quegli uomini alla rinuncia, bensì, fermamente e coraggiosamente, a una istanza di magnanimità. Ed è questa la ispirata lezione che essi hanno lasciata a noi posteri. Non fallimento mistico dunque la loro civiltà, come parve una volta al Garin (3), ma opera di valore positivo per essi e fondamento sicuro di progresso per chi venne dopo di essi.

Non deve dunque maravigliarci il fatto d'incontrare nella medesima epoca anime serene ed anime inquiete;

---

(1) *Della vita civile*, a cura di F. Battaglia, Bologna, 1944, 129.

(2) *Epistola a Federico d'Aragona*, in L. de' Medici, *Opere*, a cura di A. Simioni, Bari, 1913, I, 3.

(3) *Umanesimo e Rinascimento*, in *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, Milano, 1949, 391-92. Trattasi di un giudizio in seguito energicamente corretto dallo stesso Garin: cfr. *Dal Medioevo al Rinascimento* (*Due saggi*), Firenze, Sansoni, 1950; e, particolarmente, l'articolo suo *Umanesimo e Filosofia* nello *Spettatore Italiano*, III, 1950, n. 4, pp. 84-86.

e in mezzo al glorioso splendore della vita medicea del Quattrocento il vedere fiammeggiare l'ardore di un fenomeno religioso come quello del Savonarola, che le contrasta tragicamente; il vedere uscire dalla medesima Ferrara l'anima accesa del frate domenicano e la fantasia olimpica di Ludovico Ariosto. Il dissidio intimo o il contrasto esterno di quelle anime resta un documento personale che non caratterizza l'epoca. Dai monumenti, dalle opere d'arte, dai capolavori della poesia, dalle vicende di quei secoli lo spirito che ci parla è un altro: è il possesso e la ricerca di un equilibrio sereno di tutte le forze dell'uomo; un senso armonioso del mondo; è, nelle menti piú alte, come quella di Leonardo, dell'Alberti, del Ficino, un desiderio di spiritualizzare la natura, di non astrarre da essa; è un sentimento del concreto che restringe i voli dell'immaginazione superstiziosa e allarga il dominio della fantasia. Tutto questo costituisce il cosiddetto ideale estetico di quei secoli; ma l'ideale estetico era un ideale di vita. Sul fondamento di quell'ideale poggia lo studio spregiudicato dell'uomo, l'analisi delle sue azioni, il sentimento che tutta la storia è opera sua, la certezza che è lui l'artefice della propria sorte; e poggia perciò la ricerca di realizzare nella propria esistenza il massimo del proprio valore.

Si capisce che in questa temperie mutano senso certe cose e certi termini: cioè si modifica la morale umana, voglio dire la concezione del bene e del male. Per esempio, ieri veniva esaltato come santo l'amore della povertà, oggi si loda come naturale e utile il desiderio delle ricchezze, e quella che un tempo veniva proposta come una santa virtú, oggi non solo non ha piú corso nella edificazione dell'uomo, ma è spregiata e condannata come un abito immondo, anzi è considerata come una vera mostruosità. Lo dice senza un'ombra di esitazione e con la certezza di affermare una verità nient'affatto strana il Bracciolini: « *Cum, admonente adhortanteque natura, cupiditatem hanc* (cioè l'*appetitum pecuniae*) *sequantur omnes, non est avaricia vituperanda. At fuere, inquies, quos nulla eiusmodi cupiditas moveret. Fuere item quidam, qui nasce-*

rentur capite suillo, neque tamen propterea non natura orimur humano capite. Non est pervestigandum quid perversitas aut insulsitas aliquorum horridorum atque agrestium aliquando egerit, sed quid sibi postulet vita communis, quam sequi et servare debemus » (1). « Lo sprezzare l'utile, il quale iustamente si può conseguitare, merita biasimo nè in alcun modo si confà a chi è virtuoso », afferma il Palmieri (2). E L. B. Alberti aggiunge con sicurezza categorica: « *est ipsum paupertatis nomen prorsus abhorrendum* », perché senza ricchezza non vi può essere dignità, né grazia, né libertà, e il povero è costretto a rispettare, come suoi padroni, tutti i ricchi; non fa nulla secondo la propria volontà, ma ride, parla, tace, piange, secondo il cenno e l'arbitrio degli altri. E infine, egli dice, è meglio essere ritenuti avari che poveri (« *praestat viros magis haberi avaros quam pauperes* ») (3). Senza ricchezza non vi sarebbe magnificenza, incalza spregiudicatamente il Pontano (4). E agostino Nifo, piú preciso di tutti: « *Vera vivendi libertas divitiam sibi asciscit* » (5), la vera libertà implica la ricchezza.

Allo stesso modo *virtù* non vuole dire santità, ma energia, fortezza ed eroismo; *piacere* non vuole piú dire peccato, ma sentimento, condizione e molla dell'esistenza; e un senso di letizia ne incorona tutte le manifestazioni.

Inoltre da quell'ideale estetico s'informa la nuova visione della natura, osservata come maestra incomparabile di potente armonia, come modello affascinante di forza e di equilibrio.

Tutto questo si chiama anche classicismo, ma non è classicismo puramente formale, non è costruzione a freddo.

---

(1) *Historia disceptativa de avaricia*, in *Opera*, Argentorati, 1511, fol. 7.

(2) *Op. cit.*, l. c.

(3) *Intercoenalium libri. Paupertas*, in *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Hyeronimo Mancini curante, Florentiae, 1890, 169.

(4) *De magnificentia, Prologus ad Gabrielem Altilium*, in *Opera*, Florentiae, 1520, I, c. 115.

(5) *De vera vivendi libertate*, in *Opuscula*, Venetiis, 1535, I, c. 14.

È un senso divino di dominio della vita. Lo stesso decoro fastoso che lo accompagna non fu mai tanto significativo e intrinseco alla vita stessa come in questi secoli: misurato dalla forza e non misura di essa, tratto di nobiltà e non orpello, vera eleganza senza affettazione.

Centro di questo rinnovato interesse per la vita è l'uomo con la nobiltà della sua figura e con l'eccellenza delle sue qualità. Lo spicco di potenti figure individuali non è un tratto esclusivo della civiltà del Rinascimento, come parve al Burckhardt, perché, come venne giustamente osservato, di individualità potenti è popolata non meno la storia del medioevo e quella, aggiungiamo noi, di ogni tempo; ma caratteristica di quel tempo è la forma esemplare richiesta nell'equilibrio di quella potenza. Questo spira dai ritratti, dalle statue, dalle linee degli edifici, dall'ideale di saggezza suggerito in tutte le rappresentazioni delle opere umane: dove il senso del vigore non è mai disgiunto dal freno che lo contiene, dalla consapevolezza che lo fa sicuro. Dal S. Giorgio di Donatello al Davide di Michelangelo questo aspetto è evidente; l'una e l'altra figura s'impongono allo sguardo e alla fantasia dell'osservatore come un ideale di perfezione umana. Nei libri *Della famiglia* dell'Alberti, nel *Cortegiano* del Castiglione sono proposti all'attenzione del lettore altri modelli di compiutezza. Anche il principe del Machiavelli deve avere i suoi tratti di perfezione: intrinseco fra tutti, quello della misura della sua volontà.

Perciò, dopo quella cristiana, nessun'epoca si è tanto occupata dell'educazione dell'uomo quanto questa; e nessuna, d'altra parte, ne ha rispettato di piú la libera formazione: ciò che contribuì alla massima diffusione dell'umanesimo, a fare di esso un risveglio concorde di tutta l'umanità civile. La parola che esso bandiva giovava a tutti e trasferiva nella sfera di interessi ideali, di fondamento umano, i singoli mezzi, i singoli ritrovati, le singole esperienze della cultura. Ogni dotto era in verità un apostolo, e per questo era pieno di entusiasmo; ogni artista un rivelatore; e gli studiosi tutti erano i grandi operai di quel prodigioso incivilimento.

***

Le origini di questo moto sono lontane, secondo alcuni, e si affondano nel medioevo stesso. Ma, secondo noi, non ogni scossa di quell'epoca va scambiata per un risveglio, non ogni risveglio mostra i caratteri che assunse l'umanesimo. È una confusione storica guardare alle somiglianze generiche e non cogliere le differenze specifiche. E, poichè i piú alti spiriti dello stesso umanesimo ebbero coscienza di fondare una civiltà nuova, non di continuarne un'altra, e ritennero anzi di uscire da questa e di liberarsene, noi dobbiamo essere molto cauti nell'assegnare loro come padri spiriti dai quali non si sentirono nati, e nell'assegnare loro come fratelli uomini che essi non solo non riconobbero come tali ma respinsero come estranei e come barbari.

Si è formata una serie di veri e propri equivoci, che consistono in altrettante vere e proprie deformazioni e falsificazioni storiche, per la mancanza di questa cautela. Il primo di questi equivoci è l'osservazione che la memoria e il culto di Roma non vennero mai meno durante il medioevo; il che è vero; ma si dimentica di osservare in aggiunta che ciò non costituisce un precedente dell'umanesimo nè un legame tra la storia antica e l'età moderna. L'umanesimo anzi dovrà liberare quel culto e quella memoria dalle falsificazioni del medioevo e restituire alla storia quello che era diventato puro dominio della leggenda. Dal Petrarca in poi sta in questo il merito e l'importanza di ogni studio dell'antichità. Primo il Petrarca ebbe infatti la consapevolezza che il medioevo aveva deformato e imbarbarito la visione del mondo antico. Perciò scriveva: « *Si redeat Cicero aut Livius multique alii veterum illustrium..., sua scripta relegentes..., nunc aliena credent esse, nunc barbara* » (1).

Siamo convinti anche noi che nel medioevo non era andata del tutto sommersa la conoscenza degli scrittori

(1) *De remediis utriusque fortunae*, I, 43.

antichi e che un certo numero di essi erano ritenuti classici ed erano studiati come modello di perfezione e come deposito di sapienza: in testa a tutti Virgilio. Dall'epoca di Carlo Magno in poi ne era piú di una volta rinverdita la fama e rifiorita l'imitazione; e segni di freschezza, in virtú del loro insegnamento, si erano manifestati negli scritti di vari ingegni, da Paolo Diacono fino alla scuola di Chartres. Ma ciò che in tutte quelle reviviscenze era spunto personale o prodotto di un isolato cerchio di dotti o semplice barlume d'arte, che tuttavia restava sempre in certo qual modo rozza, non è per noi paragonabile all'efficacia che il risorgimento degli studi classici raggiunse nell'umanesimo. La differenza è fondamentale e sta in ciò la distinzione dell'umanesimo da ogni altro movimento letterario: esso sta a fondamento di una civiltà, gli altri per lo piú ne stanno a parziale e singolarissima testimonianza, e in quasi spiccato contrasto con tutto il resto che li circonda; esso ebbe una funzione educativa e formativa universale, gli altri non si estesero; esso passò dagli studi alla vita, gli altri non superarono il carattere e la cerchia di una scuola. Ma la differenza si riporta anche a un punto piú preciso, di natura qualitativa e non semplicemente quantitativa, ed è questo: che nessuno di quegli altri movimenti rappresentò l'elaborazione di un nuovo concetto e sentimento della vita. E perciò essi passarono e l'umanesimo invece alimenta ancora di sè il nostro modo di pensare.

Si è osservato che, dopo le invasioni barbariche e le guerre del IX secolo combattute per la fede, già le crociate sono un rimescolamento di popoli di grande importanza, per l'unità di sentimento che li trascina e per lo spirito di riscossa che sembra percorrere tutta quanta la vita europea. Ne è rimasta la memoria e una traccia di gentilezza nella lirica anche popolareggiante di quell'età. Ma, a parte che le conseguenze piú durature furono quasi tutte di ordine pratico piú che spirituale, a parte il fatto che il moto si esaurì in episodi sempre meno importanti, l'animo del crociato è volto ad un miraggio eroico e santo che lo sublima in un modo diverso dall'ideale di operosità, di cultura,

di terrena armonia che è proprio dell'umanista. Dalla fiammata spirituale delle crociate non nacque un nuovo costume nè si sviluppò una nuova civiltà. Il moto santo si trasformò in uno dei piú profondi travagli del sistema economico della società; e, per il resto, lasciò tracce piú vive nell'immaginazione e nella memoria che nell'indirizzo morale dei popoli. Gli ultimi martiri della fede presto vennero esaltati ma non piú imitati dai figli e dai nepoti. Già il trisavolo di Dante, nella gloria del proprio martirio, non rimpiange neppure che quell'ideale sia oggi dimenticato. Un papa umanista, Pio II, penserà nuovamente a una crociata; ma questo, storicamente, si rivelerà appunto come il piú inane dei suoi sforzi e il piú inattuale dei suoi pensieri. Non ebbe seguito.

Anche nello spirito della cavalleria c'è qualcosa di eroico e di romantico, che non può essere considerato come una anticipazione del Rinascimento. E se essa non ci appare in contrasto ancora piú aperto con questo, il merito è proprio del Rinascimento che, nel suo sommo equilibrio, farà della cavalleria tutt'insieme l'esaltazione e l'ironia, ne darà il rimpianto e la caricatura. Ma nel fondo stesso delle note di ammirazione che il Rinascimento tributerà a quell'epoca sta il contrasto fra un'età piena di senso del reale e un'altra tutta bramosa di sopravanzarne i limiti e le leggi: tra lo spirito cioè di una civiltà matura e lo spirito di una civiltà certamente eroica ma innegabilmente primitiva.

Neanche i cosiddetti *Carmina Burana* vanno, secondo noi, considerati come un antecedente degno di nota dello spirito di godimento che sarà caratteristico dell'umanesimo. La spensierata gioia che essi cantano assume un carattere del tutto contrastante con la tendenza ascetica dell'età, ma non difforme. Qualche carme è talmente pieno del piú orrido realismo descrittivo che in nulla in nulla differisce dal realismo familiare alle piú lugubri fantasie ascetiche. Quella netta opposizione dell'orgia della carne alle orgie dello spirito ci dice chiaramente che ad en-

trambe le cose manca un senso di freno e di misura. Anche i canti carnascialeschi del Quattrocento avranno un carattere orgiastico, ma come temperato dalle raffinatezze dell'arte e dai giuochi dell'immaginazione, o approfondito, e tuttavia non negato, dalla coscienza della labilità della gioia stessa! Per questo il baccanale del Quattrocento non ha nulla della rivolta satirica contro le forme serie della vita spirituale, e il canto goliardico del medioevo non si concepisce invece senza l'istinto di quella opposizione. Anche qui tutto rende manifesto quanto la finezza sia lontana dalla rozzezza.

Ha ben detto il Burckhardt, prima che altri ne facesse una rivendicazione sproporzionata al merito, che « sebbene Goffredo di Strasburgo col suo poema *Tristano e Isotta* ci offra il quadro di una passione, che ha dei tratti che non moriranno mai », le sue gemme tuttavia « nuotano in un mare di convenzionalità artificiali, e in sostanza sono ancor troppo lontane dal dare una completa rappresentazione obbiettiva dell'uomo interiore e delle sue potenze morali » (1).

Nè il pensiero di Abelardo è un precorrimento, com'è stato detto, dello spirito critico del Rinascimento. L'elenco suo di materie di disputa sta incentrato tutto nelle piú fiere questioni religiose dell'età a cui appartenne (sec. XI e XII) e continua la piú ardente e mai estinta battaglia della speculativa cristiana, cominciata con la patristica. Quanta diversità di spirito ci sia tra un'epoca e l'altra si può comprendere dal paragone anche di due fatti esterni, tra la sua sorte cioè e quella del filosofo maggiore dell'umanesimo. A Marsilio Ficino il piú infiammato e intransigente spirito religioso dell'epoca, Gerolamo Savonarola, fu non solo amico ma ispiratore niente affatto scandalizzato del suo tentativo di conciliare il pensiero di Platone con quello cristiano; contro il piú antico e affine tentativo compiuto

(1) *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. Valbusa, Firenze, 1943, 4ª, 364.

da Abelardo, sta l'accusa di S. Bernardo che taccia di eresia avanti al papa Innocenzo II lo sforzo di quella mente con queste parole: « *Dum multum sudat, quomodo Platonem faciat christianum, se probat haereticum* » (1). È la stessa differenza che passa tra Cola di Rienzo e il Petrarca, per quanto spiriti coetanei e per quanto l'uno fosse oggetto di grande ammirazione all'altro. Manca all'uno, cioè al Rienzo, lo spirito di moderazione che sarà tanto spiccato nell'altro; gli manca quella fondamentale prudenza che impedisce di mescolare e di confondere cose tra sè lontane, come il nome dello Spirito Santo (2) e il suo pensiero, sia pure magnanimo, ma di ispirazione idealmente così remota, di una restaurazione dell'antica universalità politica di Roma. L'esultanza che il Petrarca esprime per quell'episodio, se è vero — ma non pare vero — che la canzone *Spirto gentil* fu indirizzata a Cola, rivela la partecipazione dell'animo del poeta piuttosto al sogno politico che all'entusiasmo cristiano del tribuno: la mescolanza, cioè, che è quasi contaminazione, non si verifica nell'animo del Petrarca, spirito piú critico, piú saggio, piú temperato.

Potremmo continuare l'elenco delle tesi che arretrano di tanto le origini dell'umanesimo: da quella che ne ripone nel sorgere e nel fiorire dei comuni l'antecedente economico-sociale, e vede nello sviluppo del mercantilismo comunale una condizione favorevole per l'intreccio e lo sviluppo delle relazioni che si stabilirono poi tra i dotti; a quella che ne segna nel sorgere delle prime università europee il vero inizio perché da esse partì il rinnovamento degli studi di diritto, di eloquenza, di filosofia, di medicina, e perché già in esse fin dal sec. XII si riscopriva, sia pure attraverso le aggiunte arabe, la scienza e molta parte della filosofia

(1) MIGNE, *Patrol. lat.*, CLXXXII, 1062.

(2) *Candidatus Spiritus Sancti miles* fu uno dei titoli di cui si insignì il 1° agosto 1347 in S. Giovanni in Laterano nell'atto in cui proclamò Roma capitale del mondo. (Cfr. *Briefwechsel des Cola di Rienzo*, ed. Burdach e Piur, Berlino, 1912, 101). A nulla di simile era corso con l'immaginazione il Petrarca indirizzandogli la famosa *hortatoria* del giugno avanti.

greca; a quelle che ne mostrano l'indizio e quasi la matrice nel naturalismo medioevale o la piú pura fonte nel fresco e sereno senso che di tutta la vita dell'universo ha l'anima estatica di S. Francesco, e che si rivela nella letteratura del movimento da lui suscitato; alle ultime che ricercano nel gusto dell'architettura quando essa è all'apogeo dell'indirizzo romanico i precorrimenti di un gusto che trionferà piú tardi, o additano nel sorgere dei primi stati burocratici e laici un indirizzo che sempre piú tenderà ad affermarsi come caratteristico delle società moderne.

Con tutti gli elementi di verità che in ciascuna di queste affermazioni sono pur da riconoscere e che ne formano la parte attraente, tutte mancano della possibilità di additarci il legame e la continuità da quei preludii al trionfo di un'età che in molti sensi o li supera per via piuttosto di contraddizione che di sviluppo o li sviluppa per via tutta diversa e remota da quella di quasi tutti coloro che li avevano intonati. In Italia, dal Tre al Quattrocento, persino il volgare, nel cui sorgere pure fu visto un segno di risveglio e un precorrimento, quasi morì per ritornare a nascere: dico, s'intende, il volgare della cultura, che, per la storia dei movimenti spirituali, è quello che conta.

Ma, senza credito alle differenze, si capisce che persino il tomismo è apparso come un antecedente dell'umanesimo. Le differenze invece sono i tratti della storia e bisogna fortemente individuarle se si vuol riconoscere quali siano i caratteri veramente distintivi di un'epoca, quali le forze creative, cioè assolutamente nuove, che le hanno dato l'impulso e che costituiscono le linee inconfondibili della sua fisionomia.

Ora, la prima di queste linee nella fisionomia dell'Umanesimo è, secondo noi, lo spirito critico in esso dominante. Questa è la nuova forza di orientamento in quell'età. Essa guida alla riscoperta del mondo antico, alla consapevolezza nel distacco dal medioevo, alla distinzione sempre piú penetrante dei caratteri della civiltà pagana da quelli della civiltà cristiana, e alla obiettivazione di tutte e due le civiltà passate di fronte alla civiltà moderna: il che

vuol dire la nascita del senso storico accanto allo spirito critico, la nascita di un altro tratto inconfondibile nella civiltà dell'Umanesimo. Noi siamo certi che di tutti e due questi tratti nessuno mai potrà additarci i precedenti o le premesse nel medioevo.

Ma lo spirito critico non sottopose a revisione soltanto la conoscenza storica (il che tuttavia per l'uomo significava già da solo un prender possesso intero di sè di fronte a se stesso) ma, risottoponendo ad esame quasi tutti i concetti della vita, dell'arte, del pensiero e della natura, aperse infinite vie verso una nuova esperienza del mondo, portò con sè quell'innegabile rivolgimento etico, che noi abbiamo descritto come abbiamo potuto nel principio di questo discorso, e, conseguenza inevitabile, instaurò un rinnovamento veramente generale di tutta la vita dello spirito.

Nell'aria di questo rinnovamento era naturale che si diffondesse uno stato d'animo, di cui mancava la condizione nel passato: l'esultanza, intendo dire, dell'uomo per il trionfo delle sue forze, per la coscięnza che qualitativamente il suo sapere è infinito comunque limitate possano parere le sue presenti conoscenze, e infinito il suo potere comunque limitati si rivelino i mezzi messi a sua disposizione dalla natura e dall'ordine provvidenziale delle cose, perché un anelito senza pari lo spinge perpetuamente ad ampliare l'uno e l'altro. E tanto esulta di sè che — lontana da ciò ogni ombra o scrupolo di peccare di superbia — innalza un vero inno alla potenza della propria natura. E l'inno non fu elevato solamente dall'animo degli artisti nei mirabili trionfi delle loro creazioni e celebrato dagli scienziati nei religiosi raccoglimenti delle loro meditazioni, ma fu scritto con veramente sublime ardore e con profonda convinzione dal filosofo maggiore dell'Umanesimo nelle pagine di un'opera che nel titolo pare riguardare piuttosto il sovrasensibile che il sensibile, cioè da Marsilio Ficino nelle pagine della sua *Theologia Platonica*. L'uomo, padrone degli elementi della natura, dominatore intelligente di tutto il regno animale, conoscitore ed autore nel regno

dello spirito, è re dell'universo: *vicem gerit Dei* (si comporta come Dio), *est quidam Deus* (è una specie di Dio), *Deus est procul dubio* (anzi è Dio senza dubbio); e, poichè si comporta come l'immortale Iddio, *est procul dubio immortalis* (è senza dubbio immortale) (1). E mai forse come in quell'epoca un inno simile ebbe maggiore fondamento nei cuori e piú larga spiegazione nei fatti.

***

Se ora noi riepiloghiamo i caratteri che piú incontestabilmente si debbono riconoscere come propri dell'Umanesimo, lo spirito critico, il senso storico, il rivolgimento etico, il consapevole distacco dal passato, l'esultanza per l'infinita potenza dell'uomo, troveremo che neppure Dante rientra, per nessun diritto, nello spirito della nuova età, nè vi rientra il Boccaccio, se non — l'uno e l'altro — per atteggiamenti puramente istintivi: la nobile fiamma del desiderio di gloria e tale rispetto della dignità umana nel primo che per esso egli rivendica appresso a Dio privilegio ed esaltazione ai grandi, ai savii, ai campioni dell'antichità e persino al glorioso capo dell'Islam; l'oblio, nell'altro, con cui tutta la vita terrena è raffigurata da lui secondo i principii di una morale del piacere e del decoro che si è lasciata interamente dietro le spalle ogni preoccupazione e scrupolo di altra piú alta e piú rigida morale, e — unita a questo oblio e quasi parto di esso — una fantasia potente a ripopolare di miti paganeggianti le forze della natura. Ma nè all'istinto robustamente morale di Dante, nè a questi affetti fantastici del Boccaccio si accompagnano l'opera della riflessione o il sostegno della consapevolezza critica. Il Boccaccio finisce con lo sconfessare come trasporti peccaminosi quei prodotti della sua fantasia; Dante sa e confessa (nonostante la brami) che la gloria mondana altro non è che « un fiato Di vento, che

(1) Ed. di Basilea, 1561, I, 296-98.

or vien quinci ed or vien quindi, E muta nome perchè muta lato », un « color d'erba Che viene e va » (1).

Non si può dire la stessa cosa del Petrarca. Questi sentimenti che impoveriscono agli occhi dell'uomo i valori del mondo non mancano neppure nell'animo suo, anzi diventano in lui molto piú pungenti; ma, ciò nondimeno, egli ha duplice titolo ad essere considerato come l'iniziatore vero dell'Umanesimo: quello d'avere incominciato per primo lo studio critico del mondo antico e quello d'avere posto pure per primo il problema delle differenze tra mondo antico e civiltà medioevale. Il che equivale a dire che egli creò due scienze metodologicamente imperiture nello sviluppo del pensiero moderno: la filologia e la storia.

Gli si è dato un rilievo maggiore per lo studio retorico dell'antichità, perché questo è l'aspetto piú vistoso di tutta la sua attività letteraria. Ma alla fortuna delle forme classiche nel Petrarca e negli umanisti si è data un'importanza sproporzionata al meritò nell'ammirarle e nel diffidarne, tradottasi in fine nel piú fallace e falso dei criteri di giudizio intorno al valore degli scrittori e all'essenza del movimento. A furia di ascoltare in essi la voce degli antichi, siamo rimasti sordi alla loro propria voce. Eppure mai come allora sotto parole antiche parlava un'anima nuova. Quanta eloquenza classica non c'è nell'epistolario del Petrarca, ossia quant'arte di persuasione e quant'ornamento dell'eloquio! La revisione che egli ne fece con questo intento trasformò in documenti di alta conversazione ideale coi dotti anche le lettere che erano nate come sfogo confidenziale con gli amici; e si lamenta generalmente questa diminuzione d'intimità quasi fosse una diminuzione di sincerità. Ma, realmente, il Petrarca nell'operare questa trasformazione perseguiva un dignitoso intento ed elevava di tono la narrazione dei

(1) *Purg.*, XI, 100-102 e 115-16. Ripetiamo volentieri l'osservazione del Voigt, che ci par sempre vera e molto esatta. (Cfr. *Il Risorgimento dell'antichità classica, ovvero Il primo secolo dell'Umanesimo*, trad. Valbusa, Firenze, I, 16-17).

propri casi e la manifestazione dei propri affetti per dare un insegnamento di perizia letteraria, di sapienza retorica, di ricerca morale. E se oggi a noi pare verboso, dimentichiamo che egli in quelle lettere, nella revisione soprattutto, nel parlare tanto di sé mirava a generalmente parlare della natura umana. Al tempo suo non s'erano ancora scoperte le epistole di Cicerone *Ad Familiares* (1), e perciò egli non ne potè conoscere nè imitare la semplicità e la immediatezza. Ma forse, anche se le avesse conosciute, il suo modello stilistico sarebbe stato ugualmente il Cicerone delle orazioni e delle opere filosofiche e non quello delle lettere, il maestro di eloquenza e di conversazione morale e non l'epistolografo. Il suo modello discorsivo era Seneca, era S. Agostino. Erano in genere gli scrittori intimisti, i grandi analizzatori della nostra vita morale. Perciò verboso, ma pieno di quanti insegnamenti, e ricco di quanta esperienza! Nella veste dignitosa del saggio e bene atteggiata del retore quanto, alla fin fine, con l'anima a nudo, quanto presente al tuo cuore con tutte le pieghe del suo spirito! La cura formale e il giro dell'espressione non falsano l'immagine della sua vita, bensì sollevano il sentimento che egli ne ebbe. Per questo sentimento elevato, per quell'ideale di dignità che in lui faceva tutt'uno con quello di saggezza, e non già per la sola dottrina, egli fu venerato da contemporanei e da posteri, da amici e da discepoli come un maestro di vita. Il Petrarca andava a scuola dai classici, ma li ripensava col piú inquieto dei suoi tormenti — l'ansietà religiosa della sua anima di cristiano —; e, se ne riprende in mille passi delle proprie pagine la frase, dalla ripresa spira l'indefinito intimamente inesauribile del suo *pathos*, che toglie la parola a Cicerone, ma — egli dice, e dice il vero — la trasforma, non

(1) Scoperte piú tardi dal Salutati. Ma erano state scoperte proprio dal Petrarca a Verona nel 1345 le epistole di Cicerone a Bruto, a Quinto e ad Attico. (Cfr. R. Sabbadini, *Storia e critica di testi latini*, Catania, 1914, 70; e, prima ancora, A. Viertel, *Die Wiederauffindung von Ciceros Briefen durch Petrarca*, Königsberg, 1879, 7 sgg.).

la ripete (1). E il Petrarca non è il solo a dare in questo modo questa prova di originalità.

Vi sono opere intere composte di parole antiche e ricche di un senso tutto nuovo. Due tra le altre ne possono dare la prova: tra le piú modeste, il libro della *Vita civile* di Matteo Palmieri, e, tra le maggiori, i libri *Della famiglia* di L. B. Alberti. Non c'è forse erudizione che basti a scoprire il numero delle fonti a cui risale il contenuto di queste opere e tutti i riscontri dei testi in esse riecheggiati; e pur nondimeno, non c'è giudizio che valga a limitare a questo, all'elenco delle fonti, il valore, lo spirito, la forza ideatrice e la capacità comunicativa di quelle opere; dirò di piú: l'espressione, la fisionomia, l'atteggiamento dei loro autori. Dalla forza di questa impronta individuale nasce nel lettore l'impressione che tutte le fonti restano assorbite, che il sapere in quei libri manifestato, donde che sia attinto, è rivissuto; che, scomposti i libri nelle loro fonti, resta tuttavia qualcosa che non si esaurisce in quelle; che ricercare le fonti è un'opera di erudizione o, tutt'al piú, di esegesi, e comprendere queste opere è un atto di ripensamento storico, di intendimento scientifico, di conoscenza di un *quid* indubitabilmente nuovo. E l'impressione generale è sempre meglio confermata dall'analisi specifica, tutte le volte che si viene a farla.

La stessa cosa non si può dire della fortuna del mondo classico nei libri del medioevo, quando il centone, il ricalco, il compendio non giungono al grado del rifacimento, quando la frase è ripresa per se stessa e non riascoltata e riatteggiata, quando degli spogli di antiche sentenze si fa un coacervo anonimo di dottrina, come, tanto per fare un esempio, nel *Liber Philosophorum*, quando vi sono i ceppi e non la libertà dell'imitazione. È falso dunque il metro con cui spesso si giudicano i rapporti tra umanesimo e medioevo, e viene fallacemente impostato il paragone tra le due età, quando si considera in ciascuna di esse sola-

(1) Ne fa qualcosa di diverso e di meglio (« *idque aliud et melius* »). Cfr. *Famil.*, XXIII, 19, 11-13.

mente il numero dei classici noti e quello delle letture correnti. L'esame quantitativo fa perdere di vista il paragone qualitativo, che è quello che conta e che segna la profonda differenza tra i due periodi storici: d'imitazione pedissequa e strettamente formale l'uno e di ripensamento critico e perciò storico l'altro.

Nasce da questo ripensamento critico, che è gloria vera dell'Umanesimo, la specificazione della cultura: non piú *summae* ma trattati, non piú raccolte anonime di sapere enciclopedico ma opere singole in singoli campi, pittura, scultura, architettura, pedagogia, economia, vita morale, vita politica, ecc. È un modo piú profondo di guardare i numerosissimi aspetti e i problemi della vita umana. Dotti come l'Alberti, spiriti versatili come Lorenzo, eclettici come tanti altri, ingegni universali come Leonardo aprono gli occhi maravigliati sulla infinita varietà dell'universo; ma né l'incanto né la maraviglia è tanta che lo sguardo non si profondi a scrutare la ragione delle cose. Ed anche questo è straordinariamente diverso dallo spirito medioevale. Sorge, se non la scienza, l'abito scientifico: indispensabile per la nascita della scienza; l'abito che, a mio modo di vedere, non discende dalla modificazione della logica formale, ma modifica esso gli strumenti della logica tradizionale. Innumerevoli umanisti, a cominciare da un Nicolò Niccoli, che non viene da una scuola e, senza regole di scuola, fonda una nuova scuola, quella della metodologia filologica, non vengono affatto, come comunemente si crede, e insistentemente si ripete dai fanatici della continuità, da una crisi del passato, ma mettono essi in crisi il passato e, quello che piú conta, instaurano il mondo nuovo. Quello che essi fanno è il prodotto di forze originali, è la loro originalità. E se nell'ordine materiale delle cose è forse vero il principio che *natura non facit saltus*, non si creda di potere applicare questo principio tranquillamente anche all'ordine spirituale delle cose, cioè alla storia, la quale invece *facit saltus*. Se fossimo anzi in vena di scherzare, dovremmo dire che la storia non fa che capriole; ma, senza scherzare, si prenda questa imma-

gine per quel tanto di serio che essa contiene, l'idea di un impeto che si sfrena e che si ricompone, e non si neghi allo spirito, cioè all'uomo, la capacità di rinnovare se stesso, che gli è anzi propria per l'essenza creativa in cui esso consiste, e si veda nell'epoca di cui abbiamo fin ora parlato quello che mi par giusto dovervi vedere: una svolta della civiltà, un rivolgimento della storia, uno slancio consapevole dell'anima verso verità nuove, uno degli atti instaurativi della nostra essenza umana.

RAFFAELE SPONGANO.

IL BOCCACCIO, IL PETRARCA E LE PIÙ ANTICHE TRADUZIONI IN ITALIANO DELLE DECADI DI TITO LIVIO

Il Trecento fu una delle età felici d'Italia: di una felicità rischiosa e fragile, anzi tutto perché fondata su basi politiche troppo leggere, ma brillantissima. Le fortune finanziarie, sociali e culturali dell'Italia — dell'Italia non più feudale: l'Italia settentrionale e centrale — crebbero così rapidamente in quel secolo che diventarono in fine le migliori d'Europa. Pochi altri avvenimenti di quel periodo possono dare la misura della velocità e dell'abbondanza di questa crescita, o, se così si preferisce dire, dell'energia nascente dei contemporanei di Dante e del Petrarca, quanto il rinnovamento che gli italiani impressero allora alle tradizioni dei classici latini. I nuovi antiquari italiani, cittadini di grandi comuni e spesso funzionari di attive cancellerie, cioè impegnati in un frequente commercio politico, amarono con dedizione intensa i testi di storia classica; più fortemente il testo più imponente di storia romana, gli *Ab Urbe condita* di Tito Livio: alla cui tradizione essi diedero allora un corso nuovo e una fortuna rigogliosa. La fase acuta di ricupero e di rinnovamento delle storie di Livio si sviluppò press'a poco tra il 1325 e il 1350: quando il dittatore della cultura letteraria del secolo, il Petrarca, restaurò e divulgò il corpo intero della Prima, della Terza e della Quarta Decade. Contemporaneamente ciascuna di quelle Decadi si diffuse in una traduzione italiana; e così la storia di Livio fu offerta anche ai lettori inferiori, inesperti di latino (1).

---

(1) Le vicende di questo rinnovamento avventuroso della tradizione degli *Ab Urbe condita* erano rimaste ignote: per la solita ragione

Chi tradusse in italiano la Prima, chi la Terza, chi la Quarta Decade? E dove e quando? La larga tradizione manoscritta di quelle versioni non ha titoli, né sottoscrizioni che regalino delle risposte immediate e sicure. Ma quelle versioni rappresentarono un passaggio importante nello sviluppo della filologia dei primi umanisti e una strada maestra nella formazione della più antica prosa letteraria italiana (1). Abbiamo dunque l'obbligo di discendere agli esami lenti, ma sicuri, dei testi. Solo se lo si guarda confusamente e in distanza, il blocco enorme del volgarizzamento di una trentina di libri di Livio può apparire fasciato da un'unica tinta neutra; invece in un interrogatorio minuto esso deve lasciare trapelare tali indicazioni di cronologia e di geografia da poterne ricomporre l'atto o gli atti di nascita (2).

---

che esse erano chiuse nel terreno che sembra troppo basso — cioè troppo tardo — ai filologi classici e laterale agli studiosi delle letterature nazionali. Ho cercato di ricomporre le principali di quelle avventure nella memoria *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, nel *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV (1951), 137-208. Le più antiche traduzioni italiane delle Decadi sono state il tema di ricerca e di discussione nel mio seminario di letteratura italiana presso l'Università di Friburgo (Svizzera) durante il semestre invernale 1952-1953. Traccio qui solo la linea essenziale dei risultati raggiunti in quell'esame. Calcolo di dare abbastanza presto, colla collaborazione di chi ebbe una parte attiva in quel seminario, Maria Teresa Casella, un'esposizione completa e minutamente documentata dell'origine e del valore delle più antiche traduzioni delle Decadi in italiano e nelle altre lingue romanze. Presentai una valutazione rapida di queste traduzioni in una seduta del seminario di filologia romanza dell'Università di Colonia, per invito del Direttore, prof. Fritz Schalk, nel marzo 1953. E preannunciai sommariamente che « un grappolo enorme di volgarizzamenti antichi di Livio — in italiano, in francese, in spagnolo, in catalano — discende dai testi delle Decadi scoperti e corretti dal Pertarca » nell'opuscolo *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini*, Friburgo, 1953, 40.

(1) A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Roma, 1943, 151-67 e 185-86.

(2) Alcune informazioni fondamentali sono presentate in un vecchio articolo di F. Maggini, ristampato ora quasi senza modifiche: *Le prime traduzioni di Tito Livio*, nel suo volume *I primi volgarizzamenti*

Proprio perché non ci siamo mai impegnati con decisione in questa ricerca — e anche perché si continua a soggiacere all'abitudine accademica di tenere separate e chiuse le diverse discipline: in questo caso la filologia classica e la storia delle letterature in volgare —, non si è intuito che il passaggio strategico in questa ricognizione è la valutazione dei testi delle tre Decadi presentati nei volgarizzamenti. Quali posti spettano alle lezioni di queste versioni negli alberi della tradizione degli *Ab Urbe condita*?

Osserviamo per prima la Decade che ha avuto una tradizione più animata. Quanto meglio sono stati esplorati i filoni della tradizione degli *Ab Urbe condita*, tanto più chiaro è apparso che il ramo agitato dai movimenti più drammatici è quello della Terza Decade (1). Appunto sul terreno aspro e vario della Terza Decade eseguirono le loro esperienze i due campioni dell'aurora e del mezzogiorno dell'umanesimo italiano, prima il Petrarca e poi il Valla, ambedue, per una fortuna singolarissima, sullo stesso manoscritto, lo Harleiano 2193 del British Museum. Il Petrarca, ancora tra i venti e i venticinque anni, corresse e integrò in quel codice il testo usuale della Terza Decade, lì disceso dal solito archetipo venerando, il Parigino Latino 5730 del secolo V (*Puteanus*): prima per forza di pura congettura e presto con la collazione integrale di una lezione indipendente dei libri XXVI-XXX rimasta sepolta fino allora in un codice antico della cattedrale di

---

dei classici latini, Firenze, 1952, 54-89. Alcune lezioni isolate del volgarizzamento della IV Decade furono discusse da A. Ronconi, *Note critiche a Livio*, negli *Studi Urbinati di storia, fil. e lett.*, S. B, XIV (1942), p. 171-87.

(1) Ma la stessa edizione più recente e più paziente della III Decade, quella dei Classici di Oxford — vol. III (ll. XXI-XXV), ed. C. F. Walters e R. S. Conway, 1950 (ristampa dell'edizione 1939); vol. IV (ll. XXVI-XXX), ed. Conway e S. K. Johnson, 1934 — ha bisogno di essere rifatta integralmente: almeno nell'apparato. Per la III Decade, e anche per le altre, cerco di superare le edizioni, insufficienti, appoggiandomi a un nuovo censimento dei manoscritti e a nuove collazioni di assaggio. Presenterò presto un nuovo censimento e un nuovo albero dei codici della III Decade.

Chartres, che scomparve subito dopo (1). Il complesso di collazioni e di correzioni con cui il Petrarca restaurò la Terza Decade passò poi a formare la famiglia dei codici Θ (o R). E quindi dai codici numerosi di quella famiglia le collazioni e le correzioni del Petrarca dilagarono con infiltrazioni continue nella grande maggioranza dei manoscritti del Rinascimento e subito dopo in tutte le stampe (2).

Il testo usato dal volgarizzatore della Terza Decade era ancora un esemplare di vecchia lezione o esso era già stato medicato, parzialmente o interamente, con le nuove lezioni del Petrarca? La risposta, inaspettata, è la più fortunata. Il volgarizzatore trecentesco tradusse un testo Θ. Cioè egli lavorò all'ombra del Petrarca.

Diamone rapidamente delle prove indubitabili (3). Ecco una serie di congetture introdotte dal Petrarca nella

---

(1) *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*; e anche *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini.*

(2) *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 172-77. Gli editori — cioè il benemerito A. Luchs (Titi Livi *Ab Urbe condita libri a vicesimo sexto ad tricesimum*, Berlino, 1879) e poi i curatori del Livio di Oxford — diedero solo uno spoglio parziale delle lezioni del gruppo Θ: per i libri XXVI-XXX; e non intesero che esso conserva la revisione del Petrarca.

(3) Un'edizione completa dei volgarizzamenti fu preparata da F. Pizzorno: *Le Deche di T. Livio, Volgarizzamento del buon secolo*, Savona, I, 1842 (ll. I-IV); II, 1842 (ll. V-X); III, 1843 (ll. XXI-XXIV); IV, 1845 (ll. XXV-XXX); V, 1845 (ll. XXXI-XXXIV); VI, 1849 (ll. XXXV-XL). Hanno un valore scarsissimo i primi tre volumi: che riproducono il testo delle stampe antiche. Invece il quarto volume si appoggia sul Riccardiano 1518; e i due ultimi sul Torinese, Nazionale 1708. Buona — se si concede che fu eseguita in un'età in cui gli arbitri del curatore erano considerati un dovere — è l'edizione della prima Decade di C. Dalmazzo: *La Prima Deca di Tito Livio, Volgarizzamento del buon secolo, pubblicato dal manoscritto Torinese, riveduto sul latino e corretto co' frammenti del codice Adriani del 1326, del testo Riccardiano del 1352 e con altre varielezioni*, Torino, I, 1845 (ll. I-IV); II, 1846 (ll. V-X). Riproduce il Torinese, Nazionale 1707 l'edizione della III Decade intrapresa da C. Baudi di Vesme, ma rimasta interrotta per la morte del curatore: *I primi quattro libri del volgarizzamento della Terza Deca di Tito Livio Padovano attribuito a Giovanni Boccaccio*, Bologna, I (l. XXI), 1875;

prima metà della Terza Decade dello Harleiano (il codice di Chartres gli fornì un confronto solo per i libri successivi, XXVI-XXX), e passate nel gruppo Θ, che ritornano regolarissimamente nel volgarizzamento: « di luogo più prossimano », XXI xlvi 3 (1); « in guisa che lui », XXII i 1 (2); « è stato combattuto », XXII xxxix 16 (3); « Ed io non ammonisco », XXII xxxix 21 (4); « XL^{m} pedoni... e presso che tanta parte ... il quale maestro de' cavalieri l'anno passato, e alquanti dì dinanzi era stato... e CCC cavalieri », XXII xlix 15-18 (5); « ammazzare me », XXIII ix 7 (6); « che II^{m} CCC de' nimici fussino in questa battaglia uccisi e non essersi perduto più che uno de' Romani », XXIII xvi 15 (7); « de' Romani non morì alcuno »,

---

II (l. XXII), 1876. In questa situazione ancora torbida bisogna risalire continuamente ai controlli sui manoscritti. Fortunatamente le edizioni non possono ingannare nel confronto con il gruppo Θ: perchè esse furono preparate quando non era ancora stato individuato quel gruppo, le cui lezioni sono riprodotte solo in parte nelle stesse edizioni più recenti degli *Ab Urbe condita*. Nei passi dubbi o errati citerò dai manoscritti. Mi ha aiutato a eseguire alcuni controlli nei codici di Firenze Francesco Mazzoni.

(1) *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 140, 175 n. 2, tav. 30^{b}; ed. Baudi, I 154.

(2) Corrisponde a « ut (sostituito dal Petrarca a *et*) neque eo qui »: *Petrarch* ..., 140, 175 n. 2, tav. 30^{c}; ed. Baudi, II 3.

(3) *Petrarch* ..., 140, 175 n. 2, tav. 31^{b}; ed. Baudi, II 153.

(4) *Petrarch* ..., 140-41, 175 n. 2; ed. Baudi, II 155.

(5) *Petrarch* ..., 176 n. 1. (Questa è anche la lezione del Malatestiano S. XIII 2 di Cesena: « XL^{m} peditum [corretto in: pedites] ... et tanta prope ... priore anno aliquot diebus ante fuerat... et equites ccc^{ti} dicuntur »). Ed. Baudi, II 186-87. Ho fissato la lezione del volgarizzamento sui mss.: Laur. Ashb. 487, f. 69^{r} (« XL pedoni... et presso che altrettanti... cavalieri il primo anno alquanti dì era stato »); Laur. Ashb. 1057, f. 48^{v}; Ricc. 1518, f. 66^{v}; Brit. Mus., Add. 15286, ff. 57^{v}-58^{r} (« cavalieri il primo anno alquanti »).

(6) *Petrarch* ..., 175 n. 2; ed. Pizzorno, III 212.

(7) *Petrarch* ..., 176 n. 1. (Questa è anche la lezione del Malatestiano S. XIII 2 di Cesena: « duo milia et ccc^{tos} hostium caesos, non plus uno Romanorum amisisse »). Ed. Pizzorno, III 225. Ho fissato la lezione del volgarizzamento sui mss.: Laur. Ashb. 487, f. 86^{v} (« ch'essendo dumilia treciento de' nimici stati uccisi, non

XXIII xliv 5 (1); « E prima richiesero coloro i quali dopo la battaglia di Canne abbandonare la repubblica e dipartirsi d'Italia si diceano che aveano voluto. Il principe loro L. Cecilio Metello », XXIV xviii 3 (2); « e nel dì seguente fu il consiglio con consentimento predetto », XXIV xxxvii 11 (3); « siccome in parte ... con quel medesimo animo che prima », XXIV xlii 7 (4); « e sè quelle medesime arti usare », XXV xix 11 (5); « La qual cosa dove Marcello intese », XXV xxiii 15 (6); « le guardie estimando ogni cosa da nemici tenersi », XXV xxiv 5 (7).

Appunto perché è la traduzione di un testo Θ, il volgarizzamento contiene tutti tre i brani che mancano alla redazione normale del Puteano e che il Petrarca era riuscito a inserire nel suo Harleiano, che anche perché fu integrato con questi complementi diventò la raccolta più completa degli *Ab Urbe condita* riunita dopo la fine dell'età romana: XXVI xli 18-xliii 8 (8), il breve brano XXIV xliii 8 confinato dagli editori nell'apparato (9) e XXVII ii 11-iii 7 (10).

---

più che uno de' Romani essere in quella battaglia perduto »); Laur. Ashb. 1057, f. 63^{r} (« fussero »); Ricc. 1518, f. 85^{v} (« eservi »).

(1) *Petrarch* ..., 176 n. 1. (Questa è anche la lezione del Malatestiano S. XIII 2 di Cesena: « Romanorum nullus »). Ed. Pizzorno, III 269.

(2) *Petrarch* ..., 175 n. 2; ed. Pizzorno, III 310. Il volgarizzamento qui continua a accogliere altre correzioni del Petrarca: « da questa cosa purgare (*purgari*) ... nascosamente tornando (*redituros*) », xviii 4-5. Controlla con l'apparato dell'edizione di Oxford, interpretato secondo le spiegazioni date in *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*.

(3) *Petrarch* ..., 175 n. 2; ed. Pizzorno, III 343.

(4) *Petrarch* ..., 175 n. 2; ed. Pizzorno, III 351.

(5) *Petrarch* ..., 175 n. 2; ed. Pizzorno, IV 46.

(6) *Petrarch* ..., 175 n. 2; ed. Pizzorno, IV 54.

(7) *Petrarch* ..., 175 n. 2; ed. Pizzorno, IV 55.

(8) Ed. Pizzorno, IV 167-171.

(9) Ed. Pizzorno, IV 161.

(10) Ed. Pizzorno, IV 194-95. Vedi *Petrarch* ..., 144, 150, 190 n. 3, tav. 31^{a}. La trasposizione per cui XXVIII xxxvii 9 - XXIX i 24 viene subito dopo XXVIII xxii 14, comune nei discendenti del Puteano (Livio di Oxford, IV viii), è sanata nello Harleiano (*Petrarch* ...,

E da quale testo fu tradotta la Quarta Decade? La Quarta Decade fu tradotta sul testo gemello del testo Θ della Terza: sul testo che il giovane Petrarca si era procurato e aveva restaurato. Il vecchio codice di Chartres comprendeva i libri XXVI-XL: cioè esso aveva offerto al Petrarca la redazione nuova dei libri XXVI-XXX; ma anche gli aveva rivelato i libri XXXI-XL, l'ancora sconosciuta Quarta Decade. Però il « vetus Carnotensis » (1), aveva perduto per la caduta di un gruppo di fogli l'intero libro XXXIII. E il giovane Petrarca si illuse di

---

145 n. 1), e quindi in Θ e nel volgarizzamento (ed. PIZZORNO, IV 350). La regolarità assoluta di questi incontri fa subito cadere il sospetto che il traduttore abbia usato, anzi che un esemplare della preziosa famiglia Θ, uno dei molti codici in cui penetrarono alcune congetture o collazioni del Petrarca. Potrei confermarlo con infinite altre citazioni. Bastino le due seguenti. « Quello a me sarà giusto, P. Cornelio, che tu conosca (*cognoscere*), se quando in me medesimo mai più di prezzo la fama degli uomini, che quello che agli imperadori (*rem imperatorum*) appartenesse feci, nè la tua (*tuam*) al bene pubblico preporrò (*bono publico praeponam*) » (XXVIII xli 1; ed. PIZZORNO, IV 357. Importantissima la lezione *rem imperatorum*). « ... il quale poco avanti, posto il campo mio tra 'l fiume Aniene e la vostra città, (omesso con Θ *signa inferentem*) colla schiera presso che saliente (*acie prope scandentem*) sopra le mura di Roma veduto avevi, qui mi vegghi orbato (*orbatum*) di due fratelli... e che due volte la vostra città spaventai venga per la mia (*pro mea*)a pregare » (XXX xxx 17; ed. PIZZORNO, IV 495-96). Ma ormai ogni pagina della III Decade può offrire queste prove, anche se si confrontino i testi insufficienti del BAUDI, del PIZZORNO, del Livio di Oxford. L'accordo del volgarizzamento con Θ risulterebbe ancora più palese se gli contrapponessi la versione attribuita a Iacopo Passavanti dei discorsi di Annibale e di Scipione prima della battaglia di Zama (XXX xxx-xxxi) e dei discorsi di reciproca accusa pronunciati da Fabio Massimo e da Scipione (XXVIII xl-xliv) e il discorso di Fabio Massimo a Lucio Emilio Paolo (XXII xxxix) tradotto da un anonimo (nel quale si volle riconoscere senza alcun motivo Brunetto Latini) (MAGGINI, *I primi volgarizzamenti* ..., 85-89). Ma preferisco rinviare questo confronto a quando darò informazioni compiute e giudizi compiuti su questi altri volgarizzamenti.

(1) Facciamo entrare nelle abitudini questa conveniente denominazione, proposta da E. FRAENKEL: *Journal of Roman Studies*, XLII (1952), 139-40.

poter ricomporre i dieci libri spezzando in due il primo libro, per formare con la sua prima metà il libro XXXI e con la seconda (da XXXI xxvii 1: « Consul Sulpitius eo tempore... ») il libro XXXII, così che poi il vero XXXII potesse diventare il XXXIII e occupare il posto mancante (1). Questa soluzione disperata fu ripetuta docilmente dal volgarizzatore (2).

Dunque la Terza e la Quarta Decade furono tradotte da due testi gemelli: dai due testi, nuovissimi allora, formati dal giovane Petrarca sul fondamento del codice antico di Chartres. Cioè la versione della Terza e della Quarta Decade furono eseguite nelle stesse condizioni: perciò in un ambiente unico; o piuttosto da una sola persona. Infatti le abitudini e le formule con cui furono tradotti i dieci libri della Terza Decade sono esattamente le stesse che furono impiegate per tradurre la Quarta (3).

Il volgarizzamento della Quarta Decade porta con sé una spia sicura del luogo e del tempo in cui fu eseguito. Esso è preceduto da un proemio con cui il volgarizzatore lo dedica al signore di Ravenna: « al nobile cavaliere messere Ostagio da Polenta, spezialissimo mio signore, ad

---

(1) *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 167-68.

(2) Cioè la situazione si presenta effettivamente così nei manoscritti del volgarizzamento; dove il libro XXXII incomincia, d'accordo con lo Harleiano del Petrarca: « Sulpizio consolo in questo tempo... ». Invece il Pizzorno nella sua edizione ricompose il l. XXXI e stampò una sua versione del l. XXXIII. Mi limito per ora a presentare questa sola prova, ma definitiva, dell'accordo del volgarizzamento della IV Decade con lo Harleiano del Petrarca. Quel taglio in due del l. XXXI fu accolto in altri manoscritti. Ma l'altro discendente dell'archetipo di Chartres, il Parigino Lat. 5690 (di cui parlerò tra poco), lascia intatto il l. XXXI, e perciò aperto il vuoto prodotto dalla mancanza del l. XXXIII. Purtroppo manca ancora un'edizione critica della IV Decade: l'attendiamo da A. H. McDonald per i classici Oxford.

(3) Abbiamo raccolto, con M. T. Casella, una serie di incontri costanti, che esporremo nello studio compiuto su questi volgarizzamenti. (Per es. nell'una e nell'altra Decade « vineae » — la macchina da guerra — è tradotto con « vigne », « commeatus » con « vittuaglia », « imperator » con « imperatore », « collega » con « compagno », « car-

istanza del quale ad opera così grande io mi disposi » (1). A Ravenna, protetto appunto da Ostasio da Polenta, visse il Boccaccio (2), che poi continuò anche a ricercare la protezione del figlio di Ostasio, Bernardino (3). Non è facile pensare che nel cerchio dei letterati italiani, o piuttosto toscani, della metà del Trecento — molto più stretto che nelle età successive, meglio favorite dai benefici di scuole regolari di retorica — vi fossero molti capaci di accettare e di eseguire la fatica lunga e dura della traduzione di una ventina di libri di Livio. E è ancora più difficile supporre che parecchi di questi esperti fossero compresi dentro il guscio della corte minima di Ostasio da Polenta. Dunque la Terza e la Quarta Decade furono veramente tradotte dal Boccaccio, e egli aveva già finito

---

men » con « verso », « dux » con « duca », « princeps » con « principe », « pecunia » con « pecunia », « copia navalis » con « copia navale », « sarcinae » con « salmerie », « res publica » con « repubblica », « scribere » — arruolare — con « scrivere », « sedes » con « sedia », « terga dare » con « dare le spalle », « inclinare sententiam » con « inchinare la sentenza », « hospes » con « oste », « praemium » con « guiderdone »).

(1) Quel proemio è stampato, oltre che nell'ed. Pizzorno (V 3-12), nell'opuscolo di G. Arri, *Di un volgarizzamento della Quarta Deca di T. Livio giudicato di Gio. Boccaccio*, Torino, 1832.

(2) Il 28 ottobre 1366, quando ormai era signore di Ravenna Guido da Polenta, il Petrarca cominciava la presentazione al Boccaccio del suo segretario Giovanni Malpaghini dicendogli che questi era nato a Ravenna press'a poco quando il Boccaccio viveva là con il nonno di Guido, Ostasio da Polenta: « ... ortus est Adrie in litore ea ferme etate, nisi fallor, qua tu ibi agebas cum antiquo plage illius domino eius avo qui nunc presidet » (*Rer. fam.*, XXIII xix 2).

(3) Giovanni Conversini, informatissimo perché ravennate e perché proprio a Ravenna aveva iniziato la sua amicizia col Boccaccio, ci comunica: « Bernardinus Ravenne dominator Bocacii studia magnifice instruxit » (R. Sabbadini, *Giovanni da Ravenna, insigne figura d'umanista — 1343-1408 —*, Como, 1924, 19 e 190; Billanovich, *Petrarca letterato*, I. *Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, 1947, 86, 181, 201 n. 1, 208-10). Il Boccaccio era pure a Ravenna quando scriveva il 18 luglio 1353 la lettera che rimproverava durissimamente il Petrarca di essere diventato cliente dei Visconti (Boccaccio, *Opere latine minori*, ed. A. F. Massera, Bari, 1928, 136-40 e 327-30).

di tradurre la Quarta mentre ancora viveva Ostasio da Polenta, cioè prima del 14 novembre 1346?

Ci giunge provvida la testimonianza, decisa ma isolata, di un letterato vissuto nella generazione successiva al Petrarca e al Boccaccio, Sicco Polenton, che nei suoi *Scriptorum illustrium Latinae linguae libri XVIII* elencò tra le opere del Boccaccio anche la versione di tutto il corpo allora conosciuto degli *Ab Urbe condita*: « Decades preterea tres T. Livii patrium in sermonem vertit » (1). Ma ancora la storia del testo degli *Ab Urbe condita* ci fornisce la prova definitiva. Il Boccaccio arrivò a conoscere presto la Quarta Decade, che gli antiquari italiani del Trecento si comunicarono rapidamente come un'appassionante novità (2). Ma veramente egli arrivò anche a possedere il testo della Terza Decade che il Petrarca aveva combinato mescolando la tradizione normale del Puteano con la tradizione nuova del codice di Chartres? Sicuramente il Boccaccio maneggiò un codice contaminato della Terza Decade: appunto un codice Θ. Infatti nel suo *De montibus* egli diede questa indicazione: « Balbus mons est Africe, insignis latebra Masinisse regis a Syphace superati. Est enim fontibus abundans et pascuis, agroque Cartaginensi propinquus » (3). La fonte — fonte unica —

---

(1) Ed. B. L. Ullman, American Academy in Rome 1928, 224; e Massera, *Le più antiche biografie del Boccaccio*, nella *Zeitschr. f. rom. Philol.*, XXVII (1903), 328. Non cerco per ora di chiarire perché il Polenton abbia attribuito al Boccaccio anche la versione della I Decade.

(2) Mi basta per ora rinviare agli elenchi di echi da Livio nelle opere del Boccaccio presentati nei prontuari usuali: A. Hortis, *Accenni alle scienze naturali nelle opere di Giovanni Boccacci...*, Trieste, 1877, 64-66, e *Studj sulle opere latine del Boccaccio*, Trieste, 1879, rinvii nell'indice a p. 953; P. Toynbee, *Index of Authors quoted by Boccaccio in his Comento sopra la Comedia...*, nel vol. *Studii su Giovanni Boccaccio*, Castelfiorentino, 1913, 155; Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, ed. V. Romano, Bari, 1951, rinvii nell'indice a p. 890.

(3) Padova, Biblioteca Universitaria, 625, f. 6^{v}; Oxford, New College, 262, f. 3^{r}; British Museum, Harl. 5387, f. 5^{v}; Firenze, Lau-

è Livio, XXIX xxxi 7-9: « Masinissa cum paucis equitibus ex acie in montem — Bellum incolae vocant — perfugit... Quem ceperant exsules montem herbidus aquosusque est; et quia pecori bonus alendo erat, hominum quoque carne ac lacte vescentium abunde sufficiebat alimentis ». *Bellum* è la lezione normale, dell'archetipo Puteano; *Balbum* la lezione di Chartres, offerta da un codice Θ all'autore del *De montibus*, e insieme al volgarizzatore della Terza Decade, che qui traduceva appunto: « Massinissa con pochi cavalieri della battaglia nel monte Balbo — così gli abitanti il chiamano — si fuggì » (1).

---

renziani LII 29, f. 297^{v} e Edile 176, f. 102^{r}; Firenze, Riccardiano 884, f. 5^{r-v}.

(1) Ed. Pizzorno, IV 430. Dovrei fare cadere qui una vera frana di citazioni e di conseguenti discussioni. Mi limito per il momento a offrire una citazione che è del tutto fuori del giro normale. Due codici — Firenze, Riccardiano 1093 e Dresda, Sächsische Landesbibliothek, Misc. O^{b} 44 — attribuiscono al Boccaccio due strofe decastiche che riassumono i discorsi che Livio (XXX xxx-xxxi) fa pronunciare a Annibale e a Scipione sul campo di Zama. Solo la prima strofa fu stampata nelle *Rime* del Boccaccio del Baldelli (Livorno, 1802); e di lì in Boccaccio, *Opere volgari*, ed. I. Moutier, XVI, Firenze, 1834, 164. Ambedue furono stampate da A. Mabellini: *Due poesie inedite di Giovanni Boccacci*, Torino, 1888 (G. Buchholz, *Die Mescolanze des Michele Siminetti auf der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, in *Zeitsch. f. Vergleichende Litteraturgeschichte...*, N. F., II, 1889, 340-59; L. Schmidt, *Katalog d. Handschriften d. Königl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, Lipsia, 1906, III 106-109; in questo *Giornale*, **11**, 1888, 315-16; F. Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, Appendice, Bologna, 1874, col. 17, e S. Morpurgo, *Supplemento*, n. 352; Morpurgo, *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana*, Roma, 1900, I 93-95; Boccacci, *Rime*, ed. Massera, Bologna, 1914, III-IV). Annibale vi conclude così la sua perorazione:

> e vorresti piuttosto certa pace
> che speranza seguir talor fallace.

« Certa pace »: cioè la lezione di Chartres « certa pax » (XXX xxx 19), conquistata dal Petrarca (*Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 171 n. 4), e passata nei codici Θ, e nel volgarizzamento: « Migliore e più sicura cosa è la certa pace che la sperata vittoria » (ed. Pizzorno, IV 496). Abbozziamo appena, senza discuterle per ora, le

So già che il lento confronto, lessicale e morfologico, sintattico e stilistico, tra la versione della Terza e Quarta Decade e le opere in prosa, e anche in versi, del Boccaccio, lascia trapelare delle concordanze che assicurano che questa versione è opera del Boccaccio; e insieme so quanto questo confronto chiarisce la formazione e gli sviluppi della lingua e dello stile dell'autore del *Filocolo* e del *Decameron* (1).

I codici della famiglia Θ della Terza Decade sono numerosi, ma tardi. Porta la data più antica il Marciano La-

---

due conclusioni possibili: o il Boccaccio compose egli stesso queste strofe, e esse ci provano che egli usò la lezione Θ; o le due strofe sono attribuite al Boccaccio nei due codici che le conservano perché esse furono formate sul suo volgarizzamento, e allora abbiamo una testimonianza antica, almeno quattrocentesca, che egli è veramente l'autore del volgarizzamento. Si aprirebbe qui la strada a discutere il sonetto del Petrarca « Cesare poi che il traditor d'Egitto » e i due sonetti che ne dipendono, attribuiti dalla tradizione al Boccaccio e a Antonio da Ferrara: appoggiati tutti e tre sulla tradizione della III Decade (*Petrarch...*, 170-71. Per la tradizione dei tre sonetti vedi D. Bianchi, *Sul sonetto CII delle Rime sparse*, in *Humanitas*, VIII, 1953, 414-23). Ma preferisco riaprire questa discussione in una occasione in cui potrò fermarmi a distendere alcuni nuovi argomenti.

(1) Rinvio anche l'esposizione dei risultati di questo confronto, perché vorrei accompagnarli e illuminarli con dei giudizi quanto più precisi è possibile sui rapporti cronologici tra le versioni delle due Decadi e le varie opere del Boccaccio. Cioè rimando anche questa esposizione allo studio completo sui volgarizzamenti di Livio: al quale sarà allegato il largo elenco di incontri sicuri tra le versioni della III e IV Decade e le opere del Boccaccio che abbiamo già raccolto con M. T. Casella. Lì mostrerò anche, riprendendo e perfezionando una mia vecchia proposta, che la dedica della IV Decade a Ostasio da Polenta e la lettera di Ilaro — frammento fiabesco della biografia di Dante, arrivatoci solo in un autografo del Boccaccio e solo citato dal Boccaccio — furono composte da un solo scrittore: naturalmente Giovanni Boccaccio; che formò l'uno e l'altro di quei due suoi esercizi di retorica tenendo aperto sul suo leggio il *Convivio* di Dante (*La leggenda dantesca del Boccaccio, Dalla lettera di Ilaro al Trattatello in laude di Dante*, nel mio volume *Prime ricerche dantesche*, Roma, 1947, 21-86 — vedi specialmente 38-39 —; ristampato con modifiche negli *Studi danteschi*, XXVIII, 1949, 45-144 — vedi specialmente 70-71 —).

tino 364, copiato a Venezia tra il 15 febbraio e il 15 marzo 1389. Segue il Burney 198 del British Museum, che fu scritto, come subito dirò, alcuni decenni dopo. Tutti gli altri manoscritti ritrovati del gruppo furono scritti nel corso del Quattrocento (1). Il Boccaccio già aveva lavorato al volgarizzamento delle due Decadi, e probabilmente già lo aveva finito, prima del 1346: prima che morisse Ostasio da Polenta, il dedicatario della Quarta Decade (2). Cioè la versione del Boccaccio della Terza Decade ci fa risalire a un testo latino della famiglia Θ anteriore di quasi mezzo secolo al più vecchio codice Θ superstite (3).

Alcuni anni dopo che il Boccaccio aveva dedicato la versione della Quarta Decade al signore di Ravenna, aprì proprio a Ravenna una scuola di grammatica un giovane toscano: Donato Albanzani da Pratovecchio. Donato fu

---

(1) Bologna, Biblioteca Universitaria, 2233; Cesena, Malatestiana, S. XIII 2; Firenze, Laurenziana, LXIII 17 e Conv. Soppr. 263; British Museum, Harl. 2781; Napoli, Nazionale, IV C 18 (*Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 173-74).

(2) Mi accontento per ora di tenere saldo questo *terminus ad quem*. Ma non dispero di arrivare a proporre dei termini cronologici più precisi.

(3) Dunque per fissare l'indispensabile testo Θ l'editore della III Decade dovrà tener presente anche il volgarizzamento, primogenito dei codici Θ. E l'editore della IV Decade dovrà prestare attenzione uguale al volgarizzamento. Quanto più diventeranno usuali e acute ricerche sulla tradizione dei testi classici che partano dal terreno del primo umanesimo, tanto più rischieranno di aumentare contemporaneamente la riconoscenza e l'imbarazzo degli editori di testi classici: i quali nei casi più complicati vorranno paragonare la loro situazione a quella del vecchio naufrago che la nave corsara salvava dalle onde per condannarlo al remo. La soluzione buona sarebbe che si concludessero degli accordi unanimi tra qualche classicista e qualche medievalista. Allora forse si inventerebbe e si attuerebbe per le edizioni dei classici passati attraverso una fortuna continua e larga un tipo nuovo di apparato: che cioè contenesse in un primo piano le varianti anonime, in un secondo le congetture sicuramente identificabili di lettori medioevali e umanistici, per esempio di Lupo di Ferrières, del Petrarca, del Valla, del Poliziano. Quanto più il vaglio fosse rigoroso, tanto più si restringerebbe la prima e si allargherebbe la seconda sezione.

amico del Boccaccio. E quando poi passò a tenere scuola di grammatica a Venezia, diventò l'amico più affettuoso e più servizievole che il Petrarca ebbe nella seconda metà della sua vita. In molti codici degli *Ab Urbe condita* compaiono delle « tabulae » dei capitoli composte da Donato Albanzani. Né gli studiosi della tradizione di Livio, né gli storici dell'umanesimo prestarono attenzione a queste tavole. Invece, se in alcuni codici le tavole sono una semplice aggiunta, in altri esse rimangono congiunte al testo particolare degli *Ab Urbe condita* sul quale furono formate e col quale furono subito unite. Questo secondo gruppo di codici rivela che Donato allestì una vera edizione di Livio: riunendo il testo allora più compiuto e più aggiornato delle tre Decadi, che divise in capitoli e che fornì della guida delle tavole e di un commento continuo di *memorabilia* e di note. Il testo base della sua prima Decade egli lo ricavò da un codice fratello dello Harleiano del Petrarca (*A*) e del Laurenziano S. Marco 326 (*D*). Per la Terza Decade scelse lo stesso tipo di testo che il Boccaccio aveva tradotto: Θ. E anche per la Quarta accettò il tipo di testo tradotto dal Boccaccio: ma che intanto era stato rimediato con alcune correzioni; la più impressionante e sicura delle quali era stata operata da un lettore paziente e acuto che era arrivato a intendere che effettivamente mancava un libro, e esattamente il libro XXXIII. Nell'edizione di Donato è ricomposta l'unità del libro XXXI; e la grande lacuna lasciata dalla mancanza del libro XXXIII è colmata con l'unico sistema corretto, benché inadeguato: con l'inserzione del brevissimo riassunto della *Periocha* (1).

Il Boccaccio tradusse la Terza Decade su un testo Θ; e Donato formò il centro dei suoi *Ab Urbe condita* con il

(1) Di fianco alla lacuna del l. XXXIII Donato scrisse la nota: *Liber trigesimus tertius deficit; nec alibi reperitur. Periit, credo, cum reliquis.* E poi accanto a « Hannibal patria profugus pervenerat ad Antiochum, sicut ante dictum est » (XXXV lx 2) scrisse: *in libro trigesimo tertio, qui quidem non reperitur.* Infatti Livio si richiamava a XXXIII xlviii-lxix.

testo Θ della Terza Decade. Che cosa significa veramente Θ, cioè come fu formato il capostipite del gruppo Θ? Il capostipite di Θ fu copiato direttamente dallo Harleiano del Petrarca; poi esso fu ancora rimediato con decise correzioni congetturali e con nuovi prestiti dalla tradizione di Chartres. Lo Harleiano appartenne al Petrarca; la tradizione di Chartres dei libri XXVI-XXX fu presto un deposito chiuso dentro la libreria del Petrarca; il Petrarca ebbe, come nessun altro dei suoi contemporanei, la pazienza e l'acutezza del correttore congetturale. Il capostipite di Θ fece parte di un codice ordinato e posseduto dal Petrarca. E da quello stesso codice derivarono prima il testo della Quarta Decade tradotto dal Boccaccio e poi — dopo che il Petrarca aveva conseguito una delle sue piú abili conquiste filologiche, arrivando a intendere che un libro mancava, il XXXIII (1) — quello copiato da Donato Albanzani. Il Petrarca formò tra i venti e i venticinque anni il Livio Harleiano; poi egli acquistò il Livio Parigino Latino 5690, che era stato formato dal suo collega nella scoperta del Livio di Chartres il vecchio Landolfo Colonna (2); ma presto egli volle possedere una trascrizione continua e definitiva del corpo restaurato degli *Ab Urbe condita* che esaltava la sua gioia di lettore e il suo orgoglio di filologo (3). Egli poi trascurò

---

(1) *Rer. fam.*, XXIV viii 2 (*Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 168-69).

(2) *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, passim. Ho aggiunto una informazione su Landolfo Colonna in: *Il Petrarca, il Boccaccio, Zanobi da Strada e le tradizioni dei testi della cronaca di Ugo Falcando e di alcune vite di pontefici*, nel *Rinascimento*, IV (1953), 24, n. 3. Mi preparo a raccontare una serie di nuove vicende del Par. Lat. 5690: per esempio che questo codice non appartenne mai (come invece si crede concordemente) al card. Giovanni Colonna; che invece esso passò dopo morto il Petrarca in mano di un fra Bartolomeo; e anche che ebbe a subire la solita sosta triste in un banco di pegno.

(3) Do una prova sicura che è esatto un passaggio fondamentale in questa dimostrazione: cioè che il capostipite di Θ fu copiato direttamente dalla III Decade dello Harleiano. In XXVIII xxxvi 11

lo Harleiano: che infatti contiene postille e varianti scritte solo con la sua scrittura e la sua ortografia di gioventù (1). E annotò e corresse solo saltuariamente l'insoddisfacente Parigino di Landolfo Colonna. Invece ricorse normalmente, per le sue letture e per le sue consultazioni, a quel terzo Livio: che continuò a correggere, con congetture e con nuovi prestiti dalla tradizione di Chartres. Questo terzo esemplare fu, per la Terza Decade, il capostipite della famiglia Θ. E, direttamente o attraverso le copie del Boccaccio e dell'Albanzani, esso deve anche essere stato il capostipite di una larga famiglia della Quarta Decade. Purtroppo, mentre gli altri due Livi della biblioteca del Petrarca si salvarono, integro il Parigino, mutilo lo Harleiano, si perdette quel terzo Livio, il più

---

il Livio Harleiano aveva in origine la lezione normale del Puteano: « In ipsis quoque trepidatum navibus est dum ne hostes cum suis simul irrumperent trahunt scalas orasque (sopra ' orasque ' il Petrarca scrisse la glossa dilucidativa ' pontesque ') et ancoras ne (l'*n* fu aggiunto dal Petrarca su rasura) in moliendo mora esse precidunt » (f. 201^{v}). Nel Parigino di Landolfo Colonna fu copiato il testo di Chartres: « In ipsis quo [que trepidatu]m (' que trepidatu ': su rasura) navibus est dum ne hostes cum suis simul irrumperent trahunt scalas hortasque (nel margine, di mano del copista: ' alias horas ') et ancoras ne in moliendo mora esset precidunt » (f. 254^{v}). I codici Θ non solo accettano il « ne », al posto dell'errata lezione puteana « de », ma anche, omettendo « orasque », scrivono « scalas pontesque et ancoras »: cioè il copista del capostipite di Θ copiando dallo Harleiano scambiò una glossa del Petrarca (una glossa inesatta: ' oras ' significa ' funi ', non ' ponti '; e dipende da ' praecidunt ', non da ' trahunt ') per una variante di lezione e sostituì « pontesque » a « orasque ». D'accordo anche qui con Θ il Boccaccio tradusse: « a sè tiravano le scale e i ponti » (ed. Pizzorno, IV 349).

(1) *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 146-47 e 191-99. È facile mostrare come il Petrarca si staccò preso dallo Harleiano. Per esempio in XXX xiii 12 lo Harleiano dà, come gli altri discendenti del Puteano, « arma ... induceret ». Invece il Parigino 5690 e i codici Θ hanno la lezione di Chartres: « arma ... induerit »; e d'accordo con loro il Boccaccio tradusse: « avesse vestito ... le armi » (ed. Pizzorno, IV 467). Quando raccontò nella sua *Africa* questo episodio di Sofonisba, il Petrarca riportò la lezione di Chartres: « arma ... induerit » (V 357-58).

curato e sicuramente anche il più annotato. Solo ora riconosciamo che esso esistette; e dovremo provvedere a ricostruirne la storia e l'aspetto con un lento lavoro di ricupero (1).

Generalmente i codici furono sottoposti a fortune dure: ogni tradizione lunga è una battaglia con molti morti, cioè con molti manoscritti scomparsi. Come si perdette il Livio prediletto del Petrarca, così sembra che siano andati perduti i manoscritti della Terza e della Quarta Decade sui quali il Boccaccio eseguì la sua versione (2). Infatti quando nel 1450 fu compilato l'inventario dei libri del Boccaccio che ancora si conservavano nella biblioteca del convento di Santo Spirito di Firenze, vi fu registrata solo una copia della Prima Decade (*De gestis Romanorum ab Urbe condita*), preceduta dalla breve biografia di Livio che il Boccaccio aveva composto; non le copie della Terza e della Quarta (*De bello Punico* e *De bello Macedonico*):

> Titolivius pactavius de gestis romanorum ab urbe condita libri X conpletus, copertus corio obscuro, cuius principium est *Tituslivius inter ceteros*, finis vero penultime carte *ducem feliciter* (3).

La biografia di Livio del Boccaccio si diffuse con una fortuna ridotta, solo nel giro di poche copie: probabil-

---

(1) È l'annuncio massimo che posso fare in questa esposizione veloce e parziale. Avevo preferito lasciare implicite queste conclusioni, insinuandole in alcuni accenni, in *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*: 158 n. 3 e 176 n. 3. Cercherò in avvenire di mostrare quali tracce questo Livio perduto ha lasciato nelle tradizioni delle Decadi e negli scritti del Petrarca.

(2) La constatazione della perdita di quel manoscritto della III Decade è implicita nell'elenco che ho dato dei codici Θ. Non ho notizie o speranze migliori per la IV Decade.

(3) A. Goldmann, *Drei italienische Handschriftenkataloge*, nel *Centralblatt f. Bibliothekswesen*, IV (1887), 152. L'*incipit* è appunto l'inizio della biografia di Livio composta dal Boccaccio; l'*explicit* non si è potuto identificare (O. Hecker, *Boccaccio-Funde*, Braunschweig 1902, 41; G. Rotondi, *Nicola Trevet in una citazione del Boccaccio*, nel *Rend. d. R. Ist. lombardo di sc. e lett.*, S. II, LXVI, 1933, 1103).

mente perchè essa fu subito superata dai progressi rapidissimi del nuovo umanesimo (1).

---

(1) La biografia di Livio del Boccaccio è apparsa finora solo in due codici degli *Ab Urbe condita*: col nome del Boccaccio prima della III Decade contenuta nel Laurenziano LXIII 8; e anonima in testa al primo volume del corpo lussuoso di Livio trascritto, in umanistica italiana quattrocentesca, nei mss. 277 (I Decade), 278 (III Decade), 279 (IV Decade) del New College di Oxford. Si trova anche anonima nelle due miscellanee umanistiche dei Monacensi Lat. 504 (f. 352^{r}) e 6721 (f. 148^{r}). Si può leggerla in Boccaccio, *Opere latine minori*, ed. Massera, 257-58. (Vedi anche Hortis, *Cenni di Giovanni Boccaccio intorno a Tito Livio*, Trieste, 1877; e *Studj* ..., 317-23). Non si è mai pensato che *De gestis Romanorum ab Urbe condita* fu il titolo usuale della I Decade al tempo del Boccaccio (*Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 167); e insieme che il luogo opportuno per quella biografia era appunto al principio degli *Ab urbe condita*, in testa alla I Decade. Invece, sebbene talora si sia stati tentati di supporre che la Decade conservata a S. Spirito fosse la IV, perché si collegò la notizia dell'inventario con la dedica del volgarizzamento della IV Decade a Ostasio da Polenta, in fine è diventata convinzione comune che la Decade di S. Spirito fosse la III, perché si arrischiò a credere che da quel codice la biografia del Boccaccio e la Decade fossero state copiate nel Laur. LXIII 8 (Hecker, l. cit.; Massera, op. cit., 369; V. Branca, *La prima diffusione del Decameron*, negli *Studi di filol. it.*, VIII, 1950, 97-98). Questa ipotesi deve ora essere ritirata. La III Decade in quel Laurenziano non è un testo Θ, come nel volgarizzamento del Boccaccio; ma solo uno degli esemplari usuali, di tipo inferiore e normalmente di età tarda, dove la lezione puteana è contaminata qua e là da congetture e collazioni del Petrarca. Ecco infatti un gruppo di lezioni del Laurenziano, alcune puteane e altre petrarchesche: « ex loco propinquo », XXI xlvi 3; « et nequicquam ante ... viderunt », XXII i 1-2; « pugnatum est ... nec ego ut nihil agatur sed », xxxix 16 e 21; « Primum eos citaverunt qui post Cannensem pugnam rem publicam deseruisse Italiaque excessisse velle dicebantur. Princeps », XXIV xviii 3; « an universe civitatis essent. Consensu in posterum diem concio edicitur », xxxvii 11; « milites sicut pro parte ... quibus prius eodem », xlii 7; « Id ubi accepit », XXV xxiii 15; « custodes rati alii », xxiv 5; i due complementi XXVI xliii 8 e XXVII ii 11 sono compresi nel testo, ma il complemento XXVI xli 18-xliii 8 fu aggiunto nel margine. Analoga, ma non identica, la situazione nella III Decade del ms. 278 del New College di Oxford: XXI xlvi 3, « ex loco propinquo »; XXII i 1, « et neque eo »; XXII xxxix 16 e 21, manca

La vicenda fondamentale nel movimento con cui gli Italiani formarono il nuovo stile europeo dell'umanesimo fu prima l'ammirazione che, molto avanti che egli potesse incontrare il Petrarca, almeno dal 1339, convertì a Napoli l'appassionato autodidatta Boccaccio in un cliente del suo giovane compatriota che cominciava a Avignone a diventare il maestro della nuova letteratura e della nuova filologia, e in fine, dopo i loro primi incontri nel 1350 e 1351, l'alleanza affettuosa per cui il Boccaccio diventò lo scudiero del grande innovatore Petrarca (1). Ora la tradizione del testo degli *Ab Urbe condita* e le vicende del volgarizzamento delle Decadi scoprono uno degli episodi principali e più antichi di quella avventura. Restano ancora oscuri i passaggi attraverso i quali il testo rinnovato degli *Ab Urbe condita* discese dalla libreria del Petrarca a quella del Boccaccio. Ma per ora si offre facile la congettura che la base di questi scambi sia stata Napoli: dove il Boccaccio frequentò la sua scuola universitaria e consumò il noviziato letterario e dove mantenne utili conoscenze anche quando poi salì a Firenze e in Romagna;

« pugnatum est » e fu aggiunto posteriormente « moneo »; XXIV xviii 3, « post Cannensem dicebantur, princeps »; XXIV xxxvii 11, « esset consensum... contio postquam »; XXIV xlii 7, « milites sique pro parte... quibus prius orta eodemque »; XXV xxiii 15, « dubia accepit »; XXV xxiv 5, « custodes alii »; mancano XXVI xli 18-xliii 8 e XXVII ii 11-iii 8, c'è il complemento XXVI xliii 8. (Cfr. *Petrarch and the Textual tradition of Livy*, 140-41, 175 n. 2, 177; e qui 315-16). Aggiungo che il Laur. XLIII 8 fu copiato da un copista quattrocentesco attivissimo, Giovan Francesco Marzi da San Gemignano; che trascrisse parecchi altri Livi, ma mai un testo Θ della III Decade; Oxford, Canon. Lat. 296 (III Decade: a. 1476) e 297 (IV Decade); Viennese Lat. 22 (I Decade) e New York, Public Library, Spencer Collection, 27 (III Decade: *Petrarch...*, 186 n. 5). Chi ha dubitato che quella biografia di Livio possa non essere del Boccaccio non sembra avere riflettuto che ne abbiamo i nuclei primitivi negli zibaldoni del Boccaccio (ROTONDI, *Nicola Trevet...*, 1102-1104; MASSERA, op. cit., 369-70).

(1) Credo che sia stata questa l'intuizione migliore in due miei libri dei quali ora provo più pentimento che soddisfazione: *Restauri boccacceschi*, Roma, 1945[1] e 1947[2], e *Lo scrittoio del Petrarca*.

e dove il Petrarca cominciò presto a coltivare da Avignone le amicizie e le protezioni che gli prepareranno le accoglienze di re Roberto per la laurea del 1341 (1).

Le scoperte e i restauri degli *Ab Urbe condita* eseguiti dal Petrarca sul palcoscenico europeo di Avignone press'a poco tra il 1325 e il 1330 fecero diventare Livio il classico di grande moda. E infatti persuasero il maggiore tra i letterati che vivevano al di qua delle Alpi a restare piegato a lungo su due Decadi sforzandosi di volgere linea per linea la storia di Livio in lingua italiana. Così il « padre dell'umanesimo », il Petrarca, condusse il « padre della prosa italiana », il Boccaccio, a maturare particolarmente sulla prosa di Livio la sintassi e lo stile che egli impose all'ancora novella prosa italiana con tanta stabilità che poi le durarono, si può dire, fino alla rivoluzione operata dal Manzoni.

Quando poi il Boccaccio fu per la prima volta ospite del Petrarca, nella canonica della cattedrale di Padova, tra il marzo e l'aprile 1531, Livio e gli *Ab Urbe condita* furono uno dei temi di questo incontro capitale nella storia della letteratura europea. Allora il restauratore degli *Ab Urbe condita* e il volgarizzatore delle Decadi si recarono insieme alla chiesa e al monastero di Santa Giustina: a esplorare i volumi posseduti da quei monaci e a ammirare la lapide che anch'essi credevano del sepolcro di Tito Livio (2).

Ma proprio quei colloqui e le altre esperienze di quella visita, la contemplazione dei libri riuniti nell'armadio del Petrarca e la conoscenza di parecchi scritti del Petrarca,

---

(1) Infatti già il 23 dicembre 1332 a Napoli si pagavano le spese di una IV Decade preparata per re Roberto: cioè, credo, di una copia del nuovo testo di Chartres. Era allora bibliotecario del re Paolo da Perugia, amico affezionato del Boccaccio. Poi nell'incontro per gli esami di laurea nel 1341 il Petrarca e re Roberto parlarono degli *Ab Urbe condita* e il re esortò il Petrarca a ricercare la II Decade (*Rerum memorandarum*, I xviii 2; *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 169-70).

(2) *Lo scrittoio del Petrarca*, 116-17.

rivelando al Boccaccio l'ampiezza e l'armonia della rivoluzione di cultura che il suo ospite aveva immaginato e attuava, prepararono la conversione che in fine portò il Boccaccio a intendere che tanto il volgarizzamento delle Decadi quanto lo stesso *Decameron* erano un compromesso tra la vecchia e la nuova maniera. Il vino forte del nuovo, conseguente umanesimo del Petrarca rompeva i vecchi otri della tradizione di Dante e della sua età. Forse per un rimpianto del Boccaccio, simile a quelli con cui vecchio egli riguardò sospirando al *Decameron* e alle sue rime, i volgarizzamenti della Terza e della Quarta Decade passarono anonimi nella tradizione (1)?

Solo perché si commise la solita illazione erronea di attribuire al primo umanesimo le conoscenze e le preferenze dell'umanesimo maturo, si qualificò ostinatamente come ciceroniano il tipo di prosa che il Boccaccio spiegò nel *Decameron*. L'educazione del Boccaccio fu diversa e molto varia; e, in un'età in cui i letterati di buona classe non misero confini tra la letteratura e la filologia, fu regolata tanto dai suoi appetiti di lettore quanto dalle nuove mode filologiche o dalle nuove conquiste filologiche. Due grandi modelli di prosa per il Boccaccio novizio furono Livio e Apuleio: che certamente attrassero le simpatie del suo temperamento, maestoso e florido, sensuale e barocco; ma che erano anche spoglie appena ritolte dai nuovi esploratori a due fortezze delle vecchie età: Livio a Chartres, Apuleio a Montecassino. La passione per Cicerone arrivò più tardi, per lui e per i suoi amici. Anche la grande ondata di entusiasmo ciceroniano fu provocata dal Petrarca. Ma raggiunse Firenze, diventata ormai la vera sede della letteratura in volgare, solo quando, già

(1) La citazione che il Boccaccio fece del raro commento di Nicola Trevet a Livio mostra l'abbondanza delle sue informazioni, ma anche il suo attaccamento agli strumenti antiquati (ROTONDI, *Nicola Trevet...*, 1099-1104; R. J. DEAN, *The earliest known Commentary on Livy by Nicholas Trevet*, in *Medievalia et Humanistica*, III, 1945, 86-98, e IV, 1946, 110; *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 165 n. 1).

concluso il noviziato del Boccaccio, il Petrarca finalmente visitò Firenze nel 1350 e appassionò i suoi nuovi clienti fiorentini alle sue imprese di scoperta e di restauro delle opere di Cicerone, e passò a loro la nuova *Pro Archia* e ricevette da uno di loro, Lapo di Castiglionchio, le nuove *De imperio Cn. Pompei*, *Pro Sulla*, *Pro Milone*, *Pro Plancio*, e poco dopo dal Boccaccio la *Pro Cluentio*, ritrovata a Montecassino (1).

Alcuni anni dopo la morte del Petrarca Donato Albanzani chiuse la scuola a Venezia; e egli passò gli ultimi decenni della sua lunga vita a Ferrara: sostenendovi successivamente gli uffici insigni di cancelliere marchionale, di precettore di Nicolò III d'Este e infine di suo referendario. Il Livio di Donato finì dunque a Ferrara. Purtroppo anche quel Livio sembra perduto. Ma Donato lo aveva fatto diventare archetipo di una buona famiglia, presentandolo a scolari e a amici e permettendo che ne fossero ricavate delle copie. Particolarmente il conte Ludovico Sambonifacio, che dopo la triste fine nel 1405 del suo primo signore, l'ultimo Carrarese padovano, era diventato uno dei più brillanti aiutanti militari di Nicolò III, ottenne da Donato di farsene trarre una copia intera e fedelissima — tavole, testo delle tre Decadi e anche tutta la catena delle note — nel bel codice che è ora il Burney 198 del British Museum (2). Il Livio del-

(1) Billanovich, *Petrarca e Cicerone*, nella *Miscellanea Giovanni Mercati*, Città del Vaticano, 1946, IV 88-106; *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 203 n. 2. Sono tentato di mostrare presto sulla base di nuovi e alti documenti come il Petrarca rinnovò profondamente tutta la tradizione complessa di Cicerone. Intanto indichiamo con M^lle^ E. Pellegrin in un articolo imminente in *Scriptorium* che il Cicerone British Museum, Harl. 4927 fu posseduto e postillato dal Petrarca. Proverò che anche fu posseduto e postillato dal Petrarca il commento di Macrobio al *Somnium Scipionis* Brit. Mus., Harl. 5204; e che a esso si connette il Macrobio Brit. Mus., Egerton 2976.

(2) Per fornire i primi punti di riferimento indico qualche altra copia del Livio dell'Albanzani: Brit. Mus., Burney 201, ff. 1^r^-216^v^, testo e tavole della I Decade; Brit. Mus., Harl. 2671, testo e tavole

l'Albanzani è — per quanto io conosco finora — la migliore edizione di classico preparata tra i clienti del Petrarca. Anche perché vi introdusse un testo degli *Ab Urbe condita* che era allora superiore a qualsiasi altro in Europa (ma insieme quali altri tesori derivati dalla biblioteca del Petrarca?), Donato Albanzani fu uno degli operatori del miracolo che trasformò rapidamente la cruda Ferrara, dove la bassa versificazione di Antonio e Nicolò Beccari si era intrecciata con le facezie grosse del Gonnella e di Basso della Penna, nella sede della più nobile cattedra di retorica in Europa — la cattedra di Guarino —, e subito dopo nella capitale della poesia italiana del Rinascimento, governata dalla dinastia del Boiardo, dell'Ariosto e del Tasso (1).

Il maestro Petrarca fece diventare la letteratura in volgare ancella della filologia. Noi arriviamo a ricostruire molto lentamente le vicende della letteratura e della filologia in questa chiara alba della letteratura italiana e dell'umanesimo, perché non ci decidiamo a riconoscere

---

della IV Decade; Vat. Lat. 1858, testo della IV Decade e tavole delle tre Decadi. Inoltre ho trovato le tavole delle tre Decadi: nell'Ambrosiano D 542 inf. (ff. 1^{r-v}; 78^{v}-79^{v}; 193^{v}-194^{v}); nel Parigino Lat. 5741 (inserite dentro il testo); nel Laurenziano LXXXIX inf. 1 (ff. 1^{r}-10^{r}); nei Laurenziani LXIII 16 (ff. 148^{r}-150^{r}: I Decade), LXIII 17 (ff. 160^{v}-163^{v}: III Decade), LXIII 18 (ff. 115^{v}-117^{v}: IV Decade). (Vedi anche *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 174). Qui ho anticipato la prima rivelazione dell'edizione di Livio dell'Albanzani solo per mostrare come essa è un'impresa parallela alla versione del Boccaccio. Mi impegno a presentare il racconto minuto delle vicende di quella edizione.

(1) Non sono espressioni vaghe di entusiasmo; ma giudizi tanto concreti, che si potrebbe appoggiarli con una catena pesante di documentazioni biografiche. Per esempio Guarino, Tito Strozzi e Malatesta Ariosto ebbero corrispondenza in prosa o in versi con Ludovico Sambonifacio, il lettore del Livio dell'Albanzani (A. Segarizzi, *Lodovico Sambonifacio e il suo epistolario*, nel *Nuovo Arch. Veneto*, N. S., XX, 1910, p. 69-114); e l'epistolario del Boiardo si apre con un gruppo di lettere a Silvio Sambonifacio, il figlio di Ludovico (M. M. Boiardo, *Tutte le opere*, ed. A. Zottoli, Milano 1944, II 531 e 533-39).

che questa età fu dominata dall'egemonia del Petrarca, e perciò non intendiamo che i fili d'Arianna che guidano alla scoperta dei labirinti che a noi preme esplorare vanno cercati nel loro punto comune di partenza, lo scrittoio e la libreria del Petrarca.

***

Le condizioni in cui fu eseguito il volgarizzamento della Prima Decade sono ancora completamente oscure: nessuna proposta è stata formulata per identificare l'autore di questa versione, né per spiegare le ragioni per cui essa ci è giunta in due redazioni diverse (1). Non mi propongo per ora di sciogliere questi enigmi. Mi limito a segnalare che come la versione della Prima Decade fu eseguita con propositi e con stile diversi da quelli con cui il Boccaccio tradusse la Terza e la Quarta (2), così essa non ha parentele con il testo che il Petrarca formò, con rimedi di collazioni e di congetture anche lungo la Prima Decade (3), nel suo Harleiano. Il volgarizzamento della Prima Decade e lo Harleiano si incontrano solo in accordi casuali: come può toccare, specialmente in un'opera molto lunga e molto letta, a testi di gruppi diversi. Tra questi rari incontri uno almeno mi pare degno di essere segnalato (4).

---

(1) Si è solo accettato che, perché essa contiene alcuni termini francesi, sia stata eseguita, non dal testo latino, ma da una versione francese che sarebbe andata perduta senza lasciare altra traccia (Maggini, *I primi volgarizzamenti...*, 54-70). Mi pare strano che non si siano immaginate e saggiate altre ipotesi più facili: p. es. che la I Decade sia stata tradotta da un italiano vissuto in Francia.

(2) Ho già ricavato da questo confronto la conferma sicura dell'omogeneità dei volgarizzamenti della III e IV Decade.

(3) *Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 149-50.

(4) Anche per la I Decade l'edizione fondamentale è quella di Oxford: I (ll. I-V), ed. Walters e Conway, 1936 (ristampa dell'ediz. 1914); II (ll. VI-X), ed. Conway e Walters, 1938 (ristampa dell'ediz. 1919). È poggiato sulle basi del Livio di Oxford il Livio delle « Belles Lettres »: ed. J. Bayet, Parigi, 1940-46 (I-IV: ll. I-IV). Sono convinto che anche se l'albero della prima Decade non dovrà

In VII xxiv 8 la prima famiglia dei codici dà la lezione completa: « Consul non ultra castra insecutus, quia et volnus degravabat et subicere exercitum tumulis ab hoste occupatis nolebat, praeda omni castrorum militi data victorem exercitum opulentumque Gallicis spollis Romam reduxit ». Invece la seconda famiglia ha lasciato cadere una frase, per una facile omissione per omoteleuto: « ... et subicere exercitum opulentumque » (1). Lo Harleiano appartiene alla seconda famiglia e ha anch'esso la lacuna. Ma il Petrarca la colmò con un'aggiunta nel margine: nella quale sono fuse insieme la frase omessa, ricuperata in una collazione con un codice dell'altro gruppo (2), e un'altra frase, che finora gli editori non hanno trovato in alcun altro manoscritto. Infatti il Petrarca aggiunse dopo « subicere exercitum »: « ... pugna fessum novo labori nolebat, a persequendo hoste continuit, tumulis ab hoste occupatis, preda omni castrorum militi data victorem exercitum... » (f. 48^{r}). Nel volgarizzamento fu colmata la lacuna, con la metà anormale del complemento inserito dal Petrarca nello Harleiano: « il consolo li cacciò infino alle tende; e però che la ferita il gravava e ch'egli non volea sua gente sommettere a novello travaglio, ch'era lassa e stanca di combattere, sì sofferì di cacciare li nemici più innanzi; e rimenò la sua oste a Roma carica e piena della roba de' Galli » (3).

---

subire gli spostamenti gravi che sono apparsi necessari nel disegno dell'albero della III, alcuni rami della I hanno ancora bisogno di essere riordinati.

(1) Vedi l'apparato del Livio di Oxford.

(2) Ho trovato questo complemento aggiunto con scritture umanistiche nei margini dei mss. British Museum, Burn. 201 (f. 73^{v}) e Oxford, New College 277 (f. 111^{v}).

(3) Ed. Dalmazzo, II 184. Ho controllato che i manoscritti confermano questa lezione. L'unico codice completo della prima redazione, il Riccardiano 1554, (nel frammentario Riccardiano 2197 manca questo passo) non dà alcuna variante sostanziale: « e non

***

Una delle riforme maggiori operate dal Petrarca nella tradizione degli *Ab Urbe condita*, e subito diventata costume normale, fu di riunire in un volume unico l'opera intera di Livio, quale era stata appena riconquistata, cioè insieme la Prima, la Terza e la Quarta Decade, che fino allora si era usato trascrivere in volumi separati (1). Le versioni della Prima, della Terza e della Quarta Decade furono eseguite quando questa nuova abitudine non si era ancora imposta: infatti quelle versioni si diffusero in tradizioni separate e solo tardi si procurò in qualche caso di riunire in tre volumi successivi tutto il corpo del Livio in italiano (2). Anche la versione degli *Ab Urbe condita* in francese fu eseguita da un cliente del Petrarca, da Pietro Bersuire, cancelliere del re di Francia (3). Ma

---

voleva ... la sua gente ... sotto mettere a nuovo travaglio, la quale era lassa e travagliata di combattere... ». E solo varianti insignificanti ho ricavato da alcuni mss. colla seconda redazione; Firenze, Naz., Pal. 556, Magl. II i 113 (M) e II ii 154 (M^1), Parigino Ital. 121 (P), Oxford, Bodleiani Canon. It. 146 e Digby 224: « non volea sommettere sua gente » (« sotto mettere la sua », M, « la sua », P), « per lo combattere, si rattenne (« si sofferse », M e P) di cacciare »; nel solo M^1: « carichi e pieni di preda della roba ». L'incontro è ancora più degno di attenzione, perché finora si è ammesso che il volgarizzamento della I Decade sia stato eseguito piuttosto alla fine del Duecento che al principio del Trecento (Maggini, *I primi volgarizzamenti...*, 58).

(1) Credo di poter segnalare che i primi Livi completi furono lo Harleiano del Petrarca e il Parigino Latino 5690 di Landolfo Colonna: che furono finiti tra il 1328 e il 1329. Gli editori di Livio avrebbero evitato errori e lentezze se avessero avvertito questa innovazione, e perciò inteso che occorreva, non seguire separatamente le tradizioni di ciascuna Decade, ma tentare di ricomporre interamente la tradizione delle tre Decadi.

(2) Infatti il Livio catalogato nell'inventario di Santo Spirito mostra che il Boccaccio era rimasto fermo all'antico costume di una Decade per volume.

(3) Il Petrarca rinforzò con prestiti dagli *Ab Urbe condita* e dalle *Periochae* la solenne *Familiare* XXII xiv che egli indirizzò al Bersuire.

Pietro Bersuire tradusse Livio parecchio dopo del Boccaccio: quando già si era diffuso il nuovo costume della collezione compiuta delle tre Decadi; e perciò egli tradusse per intero il corpo degli *Ab Urbe condita* e lo divulgò in un'unica tradizione. Anche il testo del Bersuire accolse lezioni del Livio di Chartres e congetture del Petrarca; ma non con l'equilibrio e con la compiutezza dei testi ottenuti dai due clienti immediati del Petrarca, il Boccaccio e l'Albanzani (1). Cioè la filologia dei francesi all'alba dell'umanesimo si rivela anche in questa impresa nettamente inferiore a quella degli italiani (2).

GIUSEPPE BILLANOVICH.

---

(1) Basti citare per ora gli esempi più appariscenti. Complementi alla III Decade conquistati dal Petrarca: la versione del Bersuire arriva fino alla fine del l. XXX; contiene XXVII iii 2-7 e il brano confinato in appendice dagli editori in XXVI xliii 8; ma manca di XXVI xli 18-xliii 8 (*Petrarch and the Textual Tradition of Livy*, 144 e 190 n. 3). La IV Decade del Bersuire presenta nove libri, numerati dal XXXI al XXXIX: cioè il Bersuire non sa che il libro mancante è il XXXIII. E il Bersuire rozzamente numerava le Decadi: I, II, III.

(2) Dal testo francese del Bersuire derivarono la traduzione in castigliano del cancelliere López de Ayala e una di anonimo in catalano. Mi propongo di esporre in una prossima occasione i legami che uniscono la versione del Bersuire, e le versioni castigliana e catalana, col testo degli *Ab Urbe condita* ricomposto dal Petrarca. Ho ora aperto la via a dimostrare che, dopo avere ricomposto gli *Ab Urbe condita*, il Petrarca scoperse le *Periochae*, sconosciute ancora, e se ne giovò a completare il restauro degli *Ab Urbe condita*. Darò presto questa dimostrazione.

VARIETÀ

IL MS. N. VI. 2 DELLA BIBL. NAZ. UNIVERSIT. DI TORINO

Nel terzo dei suoi studi su *I cantari d'argomento classico* (1), dedicato ai *Rifacimenti in ottave dei « Fatti di Cesare » e della « Farsaglia » di Lucano*, l'Ugolini esprimeva il suo rammarico per la perdita, nell'incendio che devastò, il 26 gennaio 1904, la Biblioteca Universitaria di Torino, di un manoscritto, fino allora poco o niente studiato, di quel « Lucano in volgare » in ottava rima, che va sotto il nome di L. di Montichiello. In difetto di questa testimonianza, la ricerca era perciò condotta sulla base dell'unico manoscritto disponibile, il n. 1548 della Biblioteca Casanatense di Roma, e della stampa milanese di Cassano de Mantegaziis del 1492 (riprodotta poco dopo a Roma da Euchario Silber, e nel 1495 a Venezia pei tipi di Manfredo Bonelli di Monteferrato); col sussidio delle poche notizie potute racimolare da coloro che avevano avuto sott'occhio il codice torinese: il Banchi (2), il Parodi (3), e il Peyron nel suo *Codices italici manu exarati in Bibliotheca Taurinensis Athenaei* (4), apparso postumo poco dopo il disastro, magro compenso a tanto scempio. Era un codice cartaceo in 4° piccolo, segnato N. VI. 2 (Catal. Pasini, t. II, p. 452, n. CLXVII), di cc. 123, fatto copiare in Roma, nel 1484, per conto di un milanese, Francesco da Vitudono, a un amanuense fiorentino, come asseriva la annotazione finale a c. 123^{r}, chi ebbe fortuna di vederla. Fece parte della Biblioteca dei Duchi d'Urbino, il cui stemma era dipinto sul margine inferiore della prima carta.

Il primo a comunicare la notizia della perdita fu il Renier, recensendo appunto, l'anno stesso, il catalogo del Peyron (5). Incaricato dal Ministero della Pubblica Istruzione della ricognizione e identifi-

---

(1) Francesco A. Ugolini, *I cantari d'argomento classico*. Biblioteca dell'*Archivum romanicum*, Serie I, vol. 19°. Olschki, Firenze, 1933.

(2) *I fatti di Cesare. Testo di lingua inedito del sec. XIV*, pubblicato a cura di Luciano Banchi. Collez. di Opere inedite o rare. Bologna, Romagnoli, 1863.

(3) Ernesto Giacomo Parodi, *Le storie di Cesare nella Letteratura Italiana dei primi secoli*, in *Studi di filologia romanza*, vol. IV (1889), p. 460 n.

(4) Torino, 1904; p. 185, n. 277.

(5) In questo *Giornale*, 44 (1904), pp. 407 sgg.

cazione dei resti del fondo manoscritti della biblioteca incendiata, menzionava esplicitamente fra i dispersi il n. 277. E l'Ugolini, accingendosi a studiare la tradizione del *Lucano in volgare*, ne ebbe conferma per lettera dalla direzione della Biblioteca. Trovandomi a svolgere a mia volta ricerche sui cantari antichi, e avendo opportunità di frequentare la Biblioteca torinese, volli alcuni mesi or sono, per scrupolo di coscienza, e per non dover sempre riferire informazioni di seconda mano, cercare qualche altra traccia, se possibile, del manoscritto perduto; caso mai ne fosse rimasto qualche frammento o frantume nelle cassette dove si conservano fin le minime briciole raccolte fra le macerie, in attesa della infinita paziente opera di restauro. Ma bastò portarsi alla collocazione N. VI. 2 per constatare che sotto quella segnatura era al suo posto, in una custodia di cartone, non un mucchietto di detriti, bensì un cospicuo fascicolo di carte corrose in margine dal fuoco, ma praticamente intatte all'interno, dove si allineavano, in una magra scrittura della fine del '400, quattro per facciata, le ottave del poema di L. di Montichiello. Un rapido conto mi permetteva di constatare che dall'incendio si erano salvate ben 89 delle 123 carte originarie, e cioè, come vedremo, le cc. 2-10 e 12-91. La domanda che subito viene alle labbra è: come mai il codice è stato dato per perduto? Forse sono in grado di dare la risposta. A quanto ho potuto appurare, nell'inventario dei superstiti è mancante la scheda corrispondente alla segnatura N. VI. 2. Lì evidentemente cercò, senza successo, chi rispose alla richiesta dell'Ugolini. Del resto sia nel catalogo del Pasini che in quello del Peyron, dove le segnature dei manoscritti superstiti sono sottolineate, per comodità di ricerca, con inchiostro rosso, la sigla del nostro codice è sì segnata di rosso, essa pure, ma a lapis. Vien fatto di pensare che il codice giacesse per un certo tempo fra i detriti raccolti nelle cassette di zinco, e venisse riportato alla luce solo più tardi.

Il manoscritto, che chiameremo T, da me esaminato col confronto della stampa milanese del 1492 (di sull'esemplare A. M. IX. 66 della Bibl. Braidense di Milano, che chiameremo M), ha sofferto soprattutto nella parte finale, dove non l'azione diretta delle fiamme, ma il calore intensissimo trasmesso forse dalla guancia inferiore della legatura e dal contatto colla scaffalatura, carbonizzò interamente le ultime 30-32 carte. Poi, man mano che si procede verso il centro del volume, la carbonizzazione si ritira sempre più ai margini fino a liberare completamente la colonna delle ottave. I margini frastagliati delle ultime carte superstiti vengono così a disporsi, a volume chiuso, uno all'interno dell'altro a mo' di curve di livello. E poiché la carta 91 lascia leggere per intero le ultime 3 ottave e una metà, per diagonale, della prima, dato che il più intaccato è l'angolo superiore esterno, è da ritenersi che le carte immediatamente successive

non fossero interamente carbonizzate, ma si siano distaccate dal corpo del volume e confuse con le macerie. Retrocedendo per un dodici-quindici carte la corrosione dell'angolo superiore esterno si riduce a poco a poco alla parte non scritta. Anche la prima carta è mal ridotta, assai scurita dal calore e sporca, e perciò leggibile con difficoltà; e l'angolo inferiore esterno, come anche per le carte immediatamente seguenti, è fortemente intaccato, senza però che ne abbia sofferto il testo. Ma la maggior parte delle carte sono, ai fini della lettura, praticamente intatte. Solo alcune sparse, specie della prima parte (a cominciare dalla prima superstite) sono sporcate di cenere e di calcinaccio, che rende faticosa e a tratti impossibile la lettura. Ma sono rari casi, e il restauro dovrebbe comunque dare buoni risultati.

Come si è detto, è perduta la c. 1, cioè le prime otto stanze. Il manoscritto così come ci è pervenuto comincia infatti dalla st. IX del I cantare di M. Un'altra carta è perduta fra la c. 10 e la c. 12, altre otto stanze, e cioè le XIII-XX del II cantare, come risulta dal confronto con M. Il manoscritto s'interrompe alla c. 91^{v}, cioè alla st. LXXXVI del cant. VIII. Non vi è traccia di numerazione originale o comunque antica (1). I vari cantari sono distinti dall'iniziale del primo verso assai ingrandita, in oro, racchiusa in un quadrato dell'altezza di quattro versi, e rozzamente colorito in azzurro e amaranto. Nessuna rubrica né spazio bianco. La scrittura è nitida e sottile, in inchiostro gialleggiante, ma di ottimo spicco; le ottave esattamente incolonnate, e ben allineati i versi. L'iniziale di ottava è sporgente e fra stanza e stanza una più accentuata interlineatura. Ogni facciata, si è detto, conta regolarmente quattro ottave.

Fin dove arriva T, esso corrisponde esattamente, cantare per cantare, stanza per stanza a M. Cosicché, tenuto conto delle due carte perdute, il I cantare ha 68 stanze, il II, 83, e così 78 il IV, 68 il V, 93 il VII. L'VIII si interrompe alla st. LXXXVI. La corrispondenza sarebbe esatta e effettiva anche per i cantari III e VI, se non che voltando da c. 23^{r} a c. 23^{v} il copista di T ha saltato le st. XXX-XXXII del cant. III (e si spiega: sia la st. XXX che la XXXIII cominciano entrambe con « Un di Marsilia... » — cfr. M, diiii — proseguendo l'una « ...nello stormo crudo », l'altra « ...mastro fondatore ». Il copista, ingannato dall'identico *incipit*, ha saltato dall'uno all'altro testo); sicché il III cantare viene effettivamente ad avere 71 stanze

(1) Devo avvertire che la numerazione da me seguita, e che si legge nel margine inferiore del recto di ciascuna carta, è stata apposta da me a lapis col consenso della Direzione della Biblioteca, e, per desiderio della medesima, tenendo conto delle lacune riscontrate nel manoscritto: per cui non è segnata la c. 11 mancante. Ciò può lasciare il dubbio, ad esempio, che la stessa c. 11 sia mancata da sempre, saltata dal copista. I quinterni, per la carbonizzazione delle costole, sono irriconoscibili e le carte praticamente sciolte.

contro 74 di M. Così tra c. 66^{r} e 66^{v} sono saltate altre otto stanze (CLVII-CLXIV del cant. VI); come se il copista avesse voltato due carte alla volta; sicché il cant. VI porta 181 e non 189 stanze. E tanto è già sufficiente per affermare che T non è l'originale di M, come si era supposto.

Aggiungiamo che da c. 92^{r} a 123^{r} (poiché nel recto dell'ultima carta era segnata l'annotazione del possessore milanese; e non ci risulta se questa vi fosse sola, o preceduta dalle ultime ottave, da una a quattro), il manoscritto doveva portare ancora un numero di ottave oscillante da 248 e 252, stante la regolare distribuzione di 4 ottave per facciata; laddove M (VIII, 87-88 + IX, 1-220 + X, 1-45) ne ha 267 (il ms. della Casanatense 266). Certo qualche altro salto (intorno alle 16 ottave: un paio di carte dell'originale svoltate distrattamente?) è ammissibile da parte del copista di T. A meno che il finale non sia un po' cresciuto in M. Comunque è da ritenersi che T comprendesse almeno la materia di 10 cantari, anziché 9 come risulterebbe da coloro che lo videro intero (il Ciccone (1) dice addirittura « mancante, credo, dell'ultimo canto »). Forse era stata omessa la miniatura dell'iniziale di uno degli ultimi due cantari, e ogni distinzione, a uno sguardo superficiale, era perduta. Forse il IX e il X erano riuniti in uno solo.

Esclusa dunque la dipendenza di M da T, è possibile che la stampa derivi da un affine di T? Il fatto che, almeno fino alla c. 91, non ci sia differenza di una sola ottava fra T e M, ci indurrebbe a ritenerli entrambi rappresentanti di una stessa tradizione. Basta il confronto col ms. Casanatense, dove le coincidenze non son più così precise. E, ripeto, la differenza di 15-19 ottave per la parte perduta è fondata su un calcolo congetturale; T poteva presentare altri salti del tipo di quelli di c. 23$^{r\text{-}v}$ o 66$^{r\text{-}v}$. Ma c'è di più: la corrispondenza ottava per ottava si restringe a una più rigorosa corrispondenza di verso a verso. Il nostro esame si è limitato a un breve saggio: il primo cantare, e le due stanze iniziali e quella finale degli altri cantari, come quelle che sono le zone più sensibili a qualche ritocco o rimaneggiamento. Ebbene, nemmeno in questi punti obbligati la corrispondenza vien meno una sola volta. Qui come altrove, varianti se ne possono trovare, ma non vanno mai oltre l'ambito del verso. Si potrebbe dire che il verso resta il limite entro il quale si esercitavano e consumavano le possibilità di rielaborazione o di fraintendimento del copista o dello stampatore, lo spazio massimo concesso all'avventura testuale. Il verso non perde mai la sua fisonomia esteriore, la sua figura materiale, le rime soprattutto. E la variazione si compie spesso nei termini ancor più ristretti di una formula che si sostituisce a una formula.

---

(1) G. Ciccone, *Redazioni e fonti della Farsaglia in ottava rima*, in *Studi romanzi*, VI (1909), p. 137, n. 1.

Si prenda ad esempio la prima stanza del cant. II (T, 9v).

T	M
O Summa sapientia ecterno iddio	O Somma Sapientia eterno dio
Che signoreggi el mondo laire & lacque	Che signoreggi el mondo laere & lacque
Et per campar noi da tormento rio	Per campar noi da tormento rio
Venisti al mondo & poi morire ti piacque	Venisti al mondo & poi morire te piacque
Pellegrino della croce humile & pio	Nel legno della croce humille & pio
Onde che poi misericordia nacque	Onde che puoi misericordia nacque
La quale innoi prima non si trouaua	La quale in prima in uoi non si trouaua
Sennon giustitia onde nisun saluaua.	Se non giustitia onde niun saluaua.

È evidente che *Pellegrino* di T, v. 5, è una grossolana svista per un *Pellegnio* (cfr. M), come *uoi* di M, v. 7, è errato.

Così nella st. I del cant. IV (T, 28v), v. 5, a *Aspergete gratia alla mia mente* si oppone in M *Aspergete di gratia la m. m.*; nella stanza finale (T, 68r) del cant. V, v. 4, a *di scoprire* [err.] *aduampo* M oppone *de stupor menampo* (per *me n' auampo* o *meno* [o *mena*] *uampo*). Finalmente al v. 8 della stanza iniziale del cant. VII (T, 69v), *la bella storia* diventa in M *questa storia.*

Dal cant. I estrarremo ora, a mo' di campione, un'ottava che non sia afflitta da sviste o svarioni, ma mostri entro che termini si può parlare di rielaborazione. Sia dunque la st. LXVI (T, 9r - M, biiii).

T	M
Costei ancora pur cosi dicia	Cosi costei alora predicia
Tucti li luoghi paesi & contrade	Tucti li luochi paesi & contrade
Oue da poi fu la bactaglia ria	Oue da puoi se fio battaglia ria
Come udirete ancora in ueritade	Como udirite anchora in ueritade
Tucta la gente per roma stridia	Tucta la gente per Roma stridia
Odendo queste cose con pietade	Vdendo queste cose con pietade
Le figure che stauano sopra laltare	Le imagine che sten sopra li altare
In piu luoghi si uiddero lacrimare.	In piu luochi se uider lachrimare.

Difficile cogliere in errori comuni i due testi (1); per la pronta tendenza, nell'uno o nell'altro, a rabberciare, a por riparo in qualche modo. Perché poi, di errori, nell'uno o nell'altro, ne corrono parecchi; e i due testi non ci son giunti certo in una veste impeccabile (2). Anche

---

(1) Cant. I, 22, 1 : TM *Qual(e) per lunga pace non scorte*
46, 3-4: T *grida si grandi A dirsi che fine adonde si noma*; M *gridi si grandi A dicersi che fin un di se noma*
55, 1 : TM *ueste* (per *Vesta*).

(2) *a*) errori di T:

	T	M
I, 16, 7-8:	*Accompagnato dalli tuoi quactro* [*dei*	*Acompagnati da li troian dii*
	Che furono a giulio si scortesi & [*phei*	*Che fuoro a Julio si cortese & pii*
17,8 :	*Priegoti chemmeriui uolentiero*	*Priego che riceui uolontiere*

qui, comunque, nessun « incidente » che si sia propagato oltre il limite del verso: come gli errori non vanno oltre la svista di trascri-

21, 6	: *Odendo suo nome & gride in [molte poste*	*Odendo soni & cridi a molte poste*
23, 6	: *Non fu niuno che una parola [prona*	*Ne fo niun chuna parola proma*
27, 6	: *Adguagliata paura con lalbore*	*Aguagliata paura con labore*
29, 1	: *... ad te e lenta cosa*	*... te licita cosa*
29, 3	: *[Sappi che non porrai partire el mondo]*	
	Tu nol puoi auer solo & stare in [posa	*Ben lo puoi hauer solo & stare in posa*
	[Ma nol poi fare auendoci el secondo]	
32, 5	: *se di terra*	*se disserra*
32, 7	: *Selli miei nimici uederan disfare*	*Li mei inimici ueddero disfare*
33, 1-2	: *Pero chel duca loro disideroso*	*Pero chel duca lor diffectuoso*
	Per molto tempo & per parere [lontana	*Per molto tempo & per pace lontana*
34, 8	: *Melone di cio fa testimonanza*	*Milluon di cio ne fa testimonianza*
37, 7	: *Chiedendo prendendo el mare*	*Che gien predandol mare*
37, 8	: *richiesti & offitii*	*richeze & officio*
38, 5	: *doni a piu larghetza Che* (=quam)	*doni & piu largheza Che*
39, 5	: *... persona che inte rampina poi*	*... persone che [n] tirannia puoi*
	La tengano...	*La tengan*
43, 4	: *non cesare lebbe affare*	*non seria leue afare*
44, 4	: *... per ciptadin più non temeno*	*... per citadin più non tenemo*
	Ne homo che sia contrario al tuo [piacere	*Niuno che sia contrario al tuo piacere*
46, 5	: *E ueggonsi celar focosi brandi*	*E ueggonsi calar focosi brandi*
46, 6	: *Delli quali ognomo fine ad terra [toma*	*Di quali ognuno infine a terra toma*
47, 5	: *diritorre allui si posa*	*drieto a lui si posa*
48, 8	: *bella*	*fella*
54, 3	: *cio condisse la sibilla*	*cio che disse la Sibilla*
63, 6	: *Or doue mi porta la nubila sedeua*	*Or do me porta la nuuola seua* (= saeva)
63, 8	: *Che per me fanno di crudel bacta- [glia*	*Che piene sonno de ciuil bataglia*
65, 2	: *fu*	*fia*
67, 1	: *laire delli dei*	*l'ire di dei*

b) errori di M:

	M	T
I, 17, 1	: *Iui adesta si fa di fuocho honore*	*Iue auesta si fa di foco honore*
17, 5	: *col corpo & colore*	*col corpo & col core*
23, 1	: *laquila & pendoni*	*laquila elli pennoni*
25, 6	: *non lintaglia*	*nollencaglia*
26, 8	: *Che refara*	*Ce r.*
32, 6	: *E lanime in alto come fuocho*	*Ella mi meni in alto come foco*
33, 4	: *uefate de torga Romana*	*uestite de tega* (per *toga*) *romana*
33, 6	: *piu de uoce uana*	*pieno di uoce uana*
46, 6	: *caldana*	*gualdana*
50, 8	: *tenendo*	*temendo*
56, 7	: *i segni son piu de spauento*	*li cenni son pieni di spauento*
60, 8	: *cio chel non sente*	*cio che l'uon sente*

zione, il trascorso di penna, o al più il fraintendimento di una parola, di un'espressione, così gli interventi si appagano di un risultato locale purchessia. E quel puntuale ritrovarsi dei due testi alla scadenza di ciascun verso, mi sembra alla fine la prova più eloquente della loro affinità; ed è già più di quanto concedesse una tradizione procedente, attraverso un lavorio incessante, con criterii di notevole larghezza, che se non sono ancora quelli della trasmissione orale, hanno lasciato ben dietro le spalle le circospezioni e i passaggi obbligati che attendono l'esemplatore di testi letterari.

Avremmo voluto estendere i nostri sondaggi anche al testo corrispondente del Casanatense 1548 (C), sì da mettere a fuoco la situazione da un angolo più aperto. Ma C è al momento inaccessibile, perché inviato a non so più quale mostra, e passerà del tempo finché si possa consultarlo tranquillamente (e a noi non resta che deprecare che il susseguirsi, in Italia, di siffatte esibizioni sottragga lungamente alla portata degli studiosi testi altrettanto se non più preziosi della veste colorata di cui si adornano — leggi Mostra del libro miniato a Roma — e che comunque solo nella loro sede naturale, in un incondizionato contatto, possono sperare di vivere una vita non fittizia) (1). Ci siamo perciò limitati a riscontrare con T il breve frammento di C riportato, a fronte con M, dall'Ugolini alle pp. 219-223 del volume citato. Nemmeno a farlo apposta, si tratta proprio di quel brano che in T è lacunoso per il salto di otto stanze (cant. VI, st. CLVII-CLXIV), sicché il nostro riscontro ha subito un'ulteriore restrizione (la st. CLXV, la prima dopo la lacuna, è quindi la 5ª del frammento riprodotto dall'Ugolini).

Ora, se da una parte trova conferma, anche rispetto a C, la maggior rozzezza di T, e per contro la tendenza di M a ripulire, a render presentabile la lezione, la divergenza di tradizione di C rispetto a T M non appare così evidente, almeno per queste poche ottave, come le differenze del numero di ottave di ciascun cantare farebbero credere:

---

(1) Il *Giornale*, che ha già preso posizione su questo argomento nel fascicolo passato (p. 285), si associa al giusto rilievo del suo collaboratore; e coglie questa nuova occasione per pregare il Ministero della Pubblica Istruzione di vietare d'ora innanzi, salvo rare eccezioni giustificate da vero interesse scientifico (per le quali varrebbe comunque la cautela minima altra volta indicata), ogni prestito di codici miniati — e a ogni modo di quelli che contengono testi letterarî — a mostre collettive fuori sede. La Direzione è certa d'interpretare, con questa richiesta, un desiderio vivissimo dei nostri studiosi. Dopo tutto, la perfezione dei mezzi meccanici di riproduzione a colori permette ormai di surrogare, a fini didattici, la miniatura con una sua adeguata immagine. Gravissimi inconvenienti, quali quelli che possono risultare (per citare casi accaduti e non fittizî) dall'esportazione a Parigi, per molti mesi, del Palatino 418 della Nazionale di Firenze, o da quella a Zurigo, per un altrettanto lungo periodo, del codice Archinto di Bescapè o del Dante Trivulziano, o come quelli prodotti dalla mostra romana a cui allude il testo del De Robertis, sono evitabili con la savia e semplice misura amministrativa che caldamente invochiamo. (*Nota della Direzione*).

è sempre possibile ricondurre le varietà di lezione a *lectiones singulares* di C. Per contro l'unico errore comune è proprio fra T e C (st. CLXXVI, v. 5 [125 del brano riprodotto]: *cadendo tende di sopra alla fronte*), dove, per la facilità del restauro (M *cadendo tenne de sopra la fronte*), può essere una piccola traccia della comune origine di C, T, M.

Quanto alle caratteristiche linguistiche del codice T, la fiorentinità della mano che lo vergò appare confermata, se non altro, dai frequenti raddoppiamenti fonetico-sintattici del tipo *allui, chessi, sennon, assonare* per *a lui, che si, se non, a sonare*, laddove M mantiene la grafia separata. Del resto M, nella sua opera di levigatura del testo (a cui non devono essere estranee esigenze di uniformità tipografica), inclina nettamente, come a rispettare il richiamo della grammatica analitica, così a restaurare forme di tipo latineggiante (valga *pompeio* pressoché costante di fronte a *pompeo* di T; e *littere, licito, dicte, contra* ecc.) (1), spesso trovando in ciò un alleato nella *koiné* letteraria settentrionale particolarmente familiare ai suoi editori. E questo si vede nella tendenza spiccata allo scempiamento delle consonanti di contro al netto affermarsi della geminata in T, e nella prevalenza di *e* atono (*de-, re-, en-, me, te, se*, fino a *rimen* [Rimini] ecc.) contro all'*i* di T. E va bene che la doppia *t* appare in T, anche in falsa ricostruzione, come *pt* o *ct*; la scempia è tutta dalla parte di M. E sempre ai fini di quella tal patinatura, accostandosi a una *koiné* linguistica italiana (o tipografica), noteremo l'assoluta prevalenza in M del dittongo *uo* di contro al semplice *o* di T. Da segnalare ancora fra i lombardismi M *como* contro T *come* costante, M *fo* contro T *fu* quasi costante. Cioè, quello che risulta più vivamente caratterizzato è proprio M; e alla fine forme, di falsa ricostruzione, come *diffendere, diffectuoso* compaiono appunto in M. E resta la sensazione che in T ci riesca tutt'al più di cogliere le abitudini particolari del copista fiorentino, senza che queste lascino trasparire le caratteristiche del testo originale; che di dialettale doveva avere poco o nulla, già fissato nel linguaggio della tradizione canterina, e dirò meglio *narrativa*, toscana: un linguaggio che ormai si riconosceva in un genere letterario (2).

Domenico De Robertis.

---

(1) E si noti che proprio a M dobbiamo, nel solo primo cantare, la conservazione di forme e lezioni *difficiliores* (risalenti probabilmente a lontano modello latino) come *proma* (da *promere*), *labore, seua* (= *saeva*).

(2) Desidero qui ringraziare la Dottoressa Nofri, Direttrice della Bibl. Naz. Universitaria di Torino, per la pronta gentilezza con cui è venuta incontro ad ogni esigenza del mio lavoro e per le agevolazioni accordatemi sia per lo studio che per la riproduzione fotografica del manoscritto.

APPUNTI SU GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI

Il primo a osservare gli stretti rapporti fra la *Gynevera de le clare donne* di Sabadino degli Arienti e il *De plurimis claris selectisque mulieribus* di Jacopo Filippo Foresti da Bergamo fu Ferdinando Gabotto nel 1893, il quale, parlando di Ippolita Sforza, non esitò a ravvisare in Sabadino l'imitatore, sia in questa *Vita* che nelle altre (1). Le due opere hanno in comune ventidue biografie, qualche volta cogli stessi particolari, narrati nello stesso ordine e con parole quasi identiche. Laura Torretta (2), dopo una lettura piú attenta della *Gynevera*, espresse un giudizio contrario a quello del Gabotto, perché Sabadino espone « fatti di recente data, che... ha per lo piú udito narrare da ' optimi ingegni de reverenda fede ' (3), che ne furono testimoni diretti, o ha egli stesso raccolto *de visu* »; pare inoltre alla Torretta piú probabile che il Foresti attingesse all'Arienti per il fatto ch'egli ha spogliato anche il *De claris mulieribus* del Boccaccio, mostrandosi cosí poco originale. Ma anche Sabadino derivò dal Boccaccio la stragrande maggioranza dei suoi esempi classici, e perciò questo non prova niente. Il von Arx, benché citi la Torretta, si astenne da qualsiasi giudizio sulla questione, e Vittorio Rossi si limitò a prospettare le due ipotesi (4). Per ultimo, il Patetta pigliò le difese del Foresti, citando la *Tabula specialis de mulieribus claris hoc in opere conscriptis* nell'edizione bresciana del *Supplementum chronicorum* stampata nel 1485, per dimostrare che il Foresti contemplava un'opera sulle donne illustri prima della composizione della *Gynevera* (5). Il Patetta riteneva però che le opere dei due scrittori fossero indipendenti l'una dall'altra, perché, secondo lui, « il piano delle due opere e il modo di trattazione delle singole biografie sono del resto affatto diversi ». È vero che il Foresti si occupa

---

(1) *Lettere inedite di Joviano Pontano in nome de' reali di Napoli*, Bologna, 1893, p. 20.

(2) In questo *Giornale* 40 (1902), 58.

(3) *Gynevera de le clare donne di Joanne Sabadino de li Arienti* a cura di C. Ricci e A. Bacchi della Lega, Bologna, 1888, p. 1.

(4) V. von Arx in *Romanische Forschungen*, XXVI, 1909, p. 682, n. 1, e V. Rossi in *Il Quattrocento*[2], p. 204.

(5) In *Atti della Reale Accademia d'Italia*: *Rendiconti della Classe di Scienze morali e storiche*, S. VII, II, 1941, pp. 330-31.

di molte donne dell'antichità e dei primi tempi del cristianesimo, ma le biografie che ha in comune con Sabadino sono tutt'altro che diverse nel modo di trattazione.

Un esame delle date di composizione getta qualche luce sul problema. Da Bologna Sabadino mandò a Isabella d'Este un codice della *Gynevera* insieme a una lettera, in data del 29 giugno 1492, nella quale si leggono le parole « Havendo fano dui anni compilato in laude dela gloriosa Mª Ginevera Sforza di Bentivogli nostra una opera de Claris mulieribus... » (1). Un codice era già andato a Ginevra stessa. Qui sorge una difficoltà: in fine Sabadino accenna alla presa di Granata avvenuta il 5 gennaio 1492 e di cui le notizie giunsero a Bologna il 10 febbraio (2). Il Patetta, che non voleva ritenere questa un'aggiunta posteriore, fu costretto a interpretare le parole dell'Arienti nel senso che avesse *iniziato* l'opera due anni prima. Ma tutte le altre indicazioni suggeriscono che fosse già compiuta alla fine del 1490. Il primo segno che Sabadino meditava una tale opera si trova in una lettera del 1° luglio 1489 (3), indirizzata al viaggiatore fiorentino Benedetto Dei: ivi Sabadino chiede, per la seconda volta, « le vere virtú et conditione furono in quella pulcella di Franza », cioè Giovanna d'Arco, e ripete questa richiesta qualche mese dopo (11 dicembre (4) e 17 gennaio 1490 (5)). Tuttavia da una seconda lettera dell'11 dicembre 1489 (6), è chiaro che egli aveva già finito la *Vita* di Bianca Maria, madre di Lodovico il Moro, a cui ne aveva mandata una copia. Scrivendo al Dei il 24 maggio 1490, Sabadino si scusa di non aver risposto prima « perché non ho possuto essendo occupato ad questa opera che io compono, per tal modo che alle volte non sono in me; pur spero presto finirla » (7). Un accenno ad Andrea Bentivoglio nell'*Instructione de l'opera* (p. 383), scritta dopo le biografie, dimostra che il conte era ancor vivo — morí il 27 gennaio 1491; e finalmente, l'ultimo avvenimento riferito nella *Gynevera* è la morte di Matteo Corvino, che ebbe luogo il 4 aprile 1490 (p. 402). Per queste ragioni, pare a me (d'accordo in

---

(1) Questa lettera fu pubblicata da R. Renier in questo *Giornale*, 11 (1888), 214, e anche da U. Dallari in *Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, terza serie, VI, 1888, p. 213.

(2) Ghirardacci, *Della Historia di Bologna*, III, p. 265, nella nuova edizione a cura di A. Sorbelli, Città di Castello, 1932.

(3) Pubblicata da F. Roediger in *Zibaldone*, Anno I, II, 1888, p. 167.

(4) V. G. Zannoni, in *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei*, Quarta serie, VII, 1891, p. 417, n. 1.

(5) Maria Pisani, *Un avventuriero del Quattrocento: la vita e le opere di Benedetto Dei*, Firenze, 1923, p. 29, n. 3.

(6) *Catalogue d'une belle collection de Lettres Autographes de personnages illustres depuis le XV^e siècle jusqu'à nos jours, composant le cabinet de M. le docteur* Egide Succi *de Bologne*, Paris, Charavay, 1863, p. 8, n. 60.

(7) Patetta, *loc. cit.*, p. 335; Dei aveva chiesto all'Arienti di intervenire a favore di una certa donna che faceva il suo mestiere in Via Mirasole a Bologna.

questo col Rossi) che l'opera fosse già finita alla fine del 1490 e che Sabadino aggiungesse durante il periodo febbraio-giugno 1492 l'elogio di Isabella di Castiglia.

Il *De plurimis claris selectisque mulieribus* del Foresti fu stampato per la prima volta a Ferrara nel 1497, ma un codice già esisteva da due anni nella biblioteca di Ercole d'Este (1). Nell'edizione ferrarese, il Foresti registra le morti di Rodolfo Gonzaga (c. 159 r) e di Alfonso II di Napoli (c. 152 r), verificatesi nel 1495; ma senza dubbio questi accenni furono inseriti piú tardi, perché questa edizione contiene una silografia che rappresenta l'autore nell'atto di offrire la sua opera a Beatrice d'Aragona, con in calce la data 1493. Che il Foresti lavorasse fino a quell'anno risulta dalle parole *librum novissime congestum* che precedono la lettera dedicatoria (2): inoltre, è da notare che egli accenna alla morte di Eleonora d'Aragona (c. 161 v), mentre essa viveva ancora quando l'Arienti scriveva la sua *Instructione de l'opera* (p. 401), e che la presa di Granata fa parte integrante della *Vita* di Isabella. Si vede che la testimonianza delle date taccia di plagiario non Sabadino, ma il Foresti (3). Forse questi si ricordava della *Gynevera* quando scriveva di Ginevra « gaudet frequenti mentione earum mulierum quae in hac vita agunt optima opinione virtutis » (c. 164 r).

L'Arienti ci dice di aver usato parecchie fonti: « secundo ne li nostri Anali trovo et per audito de optimi ingegni de reverenda fede » (p. 1), « de la cui vita et conditione trovamo da vari scriptori diversamente scripte » (p. 25), « codici de digni scriptori » (p. 322) ecc. Inoltre, in alcune *Vite* che sono in intima relazione con quelle del Foresti, Sabadino attinse direttamente alle fonti originali. Alcuni esempi: dall'orazione funebre pronunciata da Giannantonio Campano (4) egli trasse l'elenco di quelli che assistettero all'esequie di Battista Sforza (pp. 304-11) e anche il paragone con Atalanta (p. 292): sia l'elenco che il paragone furono omessi dal Foresti; ambedue descrivono allo stesso modo l'incontro del Petrarca con Maria Puteolana, ma l'Arienti indica specificamente Barbato da Sulmona come compagno del poeta, il che conferma che aveva letto la lettera relativa (p. 55). Per ultimo un confronto tra le due biografie di Giovanna d'Arco non è privo d'interesse. Abbiamo già

---

(1) N. 182 del catalogo iniziato nel 1495, pubblicato dal BERTONI in appendice al suo volume *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I* (1471-1505), Torino, 1903.

(2) Così non regge più l'ipotesi del Feliciangeli, in questo *Giornale*, 23 (1894), 14, n. 2, che il codice fosse conosciuto e diffuso mentre Sabadino componeva la *Gynevera*.

(3) Non sono riuscito a rintracciare i movimenti del Foresti durante gli anni 1492-93; il PERINI, *Bibliographia Augustiniana*, Firenze, 1931, II, pp. 77-79, vi contribuisce ben poco.

(4) *Oratio pro Baptista Sphortia principe clarissima*, Cagli, 1476.

detto che Sabadino chiedeva piú d'una volta al Dei « le vere virtú et conditione » di Giovanna « *per scriptura vostra* » (1° luglio 1489); però il mercante e storico bolognese, Fileno dalle Tuade, gliene diede qualche ragguaglio, come riconosce volentieri (p. 109). Se la *Vita* di Sabadino deriva sostanzialmente dalla « scriptura » del Dei, è significativo che il Foresti, benché sopprima il nome di Fileno, introduca allo stesso punto un altro testimone, Gulielmus Guaschus, per attribuirgli le notizie riportate da Fileno (1).

In conclusione, notiamo che l'opera del Foresti diventò la solita fonte per altre raccolte che trattavano di donne illustri, perché fu stampata due volte (Ferrara, 1497 e Parigi, 1521), mentre la *Gynevera* rimase inedita sino al 1888.

In questo secondo capitoletto mi propongo di esaminare la *Historia di Piramo e Tisbe*, versione italiana di un racconto latino, conservata in quattro codici: uno a Dresda (2), il codice Isoldiano (cioè ms. 1739 della Biblioteca Universitaria di Bologna), una raccolta di poesie italiane a Leningrado (3), e un codice già nella Biblioteca Landau a Firenze (4). Ad eccezione dell'Ouchakoff, tutti i critici che si sono occupati dell'argomento hanno creduto, dietro le orme dell'Orlandi (5), che fosse Sabadino ad eseguire la traduzione. Questo giudizio si fonda su due fatti: che il codice di Dresda è di sua mano, e ch'esso contiene alla fine del testo queste parole: « Ad honorem Ill^mi domini, domini Herculis, prolis splendidissime estensis, ego, Iohannes Sabadinus de Argentis, Bononie urbis, servitor fidelis excellentiae sue, hunc libellum descripsi liberalique animo largitus fui; atque potentiorem omnibus queso, qui diu eam in tranquilo felicissimoque statu augeat, cui continue me commendo » (secondo la trascrizione del Lommatzsch, p. 267). Ma il nome dell'Arienti non figura che in questo solo codice (6).

---

(1) Cfr. Th. de Puymaigre, « Jeanne d'Arc, sa vie par un italien du XV^e siècle », in *Revue des questions historiques*, Nouvelle série, I, 1889, pp. 563 segg., e M. L. Demaison, « Un document italien relatif a Jeanne d'Arc », in *Travaux de l'Académie Nationale de Reims*, XCIV, 1892-93, Tome II, pp. 223-26; per Giovanna in Italia nel Quattrocento, J.-B. J. Ayroles, *La vrai Jeanne d'Arc*, Parigi, 1898, IV, pp. 239 segg.

(2) Descritto da E. Lommatzsch, in *Supplementhefte der Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XIII, pp. 231 segg., che pubblica la novella.

(3) Per un confronto fra questi v. S. Ouchakoff in *Analecta Medii Aevi*, Fasc. II, 1927, pp. 119 segg., in russo; cfr. G. Vinay, in questo *Giornale*, 105 (1935), 177, il quale cita il riassunto in francese. Dall'Isoldiano Cesare Cavara pubblicò *La Istoria di Piramo e Tisbe*, Torino, 1861.

(4) *Catalogue des livres manuscrits et imprimés composant la bibliothèque de* M. Horace de Landau, Deuxième partie, Firenze, 1890, Ms. 204, n. 18.

(5) *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, 1714, p. 171.

(6) A meno che quello di Leningrado non sia autografo di lui: ma certamente manca la dedica a Ercole d'Este.

Nei codici di Dresda, Leningrado e Firenze, una prefazione del traduttore è premessa alla novella: al codice Isoldiano manca la prima pagina, forse tagliata per la miniatura che l'adornava (1). In questa prefazione il traduttore, rivolgendosi ad alcune « excelente Madonne », dice che una « reverenda donna » l'ha indotto a tradurre « la presente novella da latino in volgare », malgrado una certa riluttanza cagionata dal fatto che « per gli atrocissimi suspecti della travagliata Cremona era in la sublime et eminente rocha della città dal mio Ill^mo^ signore recluso »: la sua penna « per lunghissimi tempi era riposata » (Lommatzsch, pp. 251-52 e Ouchakoff, pp. 133-34). Il critico russo aveva ragione quando osservò che questa prigionia è in contrasto colla biografia di Sabadino. Ma si possono muovere anche altre obiezioni: se avesse tradotto l'opera per Ercole d'Este, l'Arienti non si sarebbe indirizzato a « excelente Madonne », né la giovinezza e l'attività letteraria prima del 1471 (2) s'accordano bene coi « lunghissimi tempi »; di piú, le parole « hunc libellum descripsi » sono significative, perché *describere* vuol dire *copiare da un originale*. Per ultimo, è da notare che il catalogo estense iniziato nel 1495, come del resto quello del 1471, tace il nome del traduttore (3), mentre i cinque codici che contengono opere originali dell'Arienti gli sono senz'altro attribuiti.

Da quanto sono andato dicendo, mi pare risulti che Sabadino non fu né autore né traduttore della *Historia di Piramo e Tisbe*, e che non fece altro che trascrivere per Ercole d'Este una versione già esistente (4). Chi fosse il vero traduttore non saprei dire, né ho trovato nessuna indicazione nella *Cremona Literata* dell'Arisi; neppure lo sapeva il compilatore del codice di Leningrado, perché in esso la *Historia* è preceduta da una rubrica che dice: « Qui comença delli degni amanti Piramo e Tisbe di Babilonia volgariçata dal ..... » (Ouchakoff, p. 129): e questa raccolta fu messa insieme a Bologna durante la vita di Sabadino.

S. B. Chandler.

---

(1) Cfr. L. Frati in questo *Giornale*, 25 (1895), 462.

(2) Egli nacque probabilmente nel 1445, come si legge nella sua *De civica salute* (Bibl. Comunale di Bologna, Ms. B. 1444) c. 67 v-68 r, dove dice che fu « infinite volte cum amore osculato » nell'infanzia da Annibale Bentivoglio. Questi fu ucciso dai Canetoli il 24 giugno 1445. La *De civica salute* fu finita nell'autunno del 1468. Quanto alla *Historia*, si trovava già presso gli Estensi nel 1471, v. il catalogo pubblicato da A. Venturi in *Atti e memorie ecc.* cit., terza serie, VI, 1888, p. 104. Del resto si vede dalle citate parole latine che Sabadino trascrisse la novella prima che Ercole diventasse duca.

(3) Bertoni, *op. cit.*, p. 248, n. 376.

(4) Questa conclusione infirma la tesi del Frati, secondo la quale l'Arienti avrebbe compilato il codice Isoldiano, ma, a mio avviso, altre ragioni che non è il caso di discutere qui, la confutano in modo decisivo: per l'argomento del Frati, v. *Giornale*, 25, 461-62, *Il libro e la stampa*, Nuova serie, II, 1908, pp. 176-79, e *Le rime del codice Isoldiano*, Bologna, 1913, pp. VII-IX.

UN EPISODIO DELL'*ORTIS* E "LO BELLO STILE,,

Per la lettera dell'*Ortis* datata 11 dicembre 1797 — potremmo subito chiamarla la lettera della « seduzione » padovana — il Foscolo parla di « bello stile » almeno in due luoghi. Una prima volta nel breve congedo della scena inserito nel testo del 1802, è un ammonimento di Jacopo già distaccato, quasi scherzoso: « t'accorgerai che questa lettera è copiata e ricopiata, perch'io ho voluto sfoggiare lo bello stile » (1); una seconda nella *Notizia bibliografica* dove l'osservazione ritorna come allargandosi per giustificare il discorso più disteso dell'episodio e indicarne così l'origine in un mimetismo descrittivo e galante: « ... egli era in istato di calma e discorre d'una civetta; s'avvede, confessa, e ne ride, d'aver voluto sfoggiare lo bello stile, e pare che gli fosse inspirato dal contegno artificiosamente grazioso di quella donna ».

Resta intanto da decidere che cosa significhi quell'indicazione, così generica però, di « bello stile ». Un accorto e diligente lettore, il Bottasso (2), pensa che si debba intendere, e si può essere d'accordo, nel senso di letteratura. Una letteratura per essere più espliciti di « sapore chiaramente sterniano », ai margini dell'atmosfera russoviana, con qualcosa che ricorda la « sottile sensualità e la levità di tocco di Yorick » (3). È un'ipotesi che sorride sopra tutto per l'eleganza e per l'ordine complessivo dei richiami. Tuttavia io credo che con questa risposta si sia ancora lontani dall'aver messo luce nella trama dei fatti letterari e decorativi sottintesi dal Foscolo nel suo appunto anche perché, non bisogna certo dimenticarlo, si tratta di una pagina-quadro tenuta per intero nella logica di una paziente osservazione pittorica da congiungere, per l'identità d'atteggiamento, ai due « ritratti » delle lettere XV e XXIX, i quali, per quanto assai più brevi e meno « movimentati », documentano la stessa esperienza figurativa, come dire un medesimo interesse, non solo all'immagine tra rococò agghindato e neoclassicismo in sordina di giovane donna,

(1) Cito il Foscolo dall'edizione Cian.

(2) Mi riferisco all'ottimo saggio di E. Bottasso, *Foscolo e Rousseau*. R. Università di Torino. Fondo di studi Parini-Chirio, estratto dal volume VII, p. 135.

(3) Più equo e preciso il giudizio del Fubini: « ... l'ardita sensualità è dominata da una segreta ironia, come sarà in altre pagine foscoliane e in special modo in quelle che sono una ricreazione del nostro poeta, della versione dello Sterne » (M. Fubini, *Lettura dello Ortis*, Milano, 1947, p. 90).

ma anche alla tecnica, alla sintassi visiva di una critica d'arte quasi in gara di trascrizione con la pittura e il colore. Se poi vi fosse ancor dubbio, l'allusione all'Albani, nella lettera padovana, è l'indizio direi sicuro che questa proposta non è in fondo arbitraria: meno ancora se si tien conto di quelle « osservazioni attentissime su Raffaello, Coreggio e Tiziano, ed opere di Mengs » messe in programma alla voce *Arti-pittura* nel *Piano di studi*. Perciò il « bello stile » foscoliano — stile ripeto di maniera critico-scenografica con qualche alito d'accademia — sembra ricondurre a un ambiente preciso di soluzioni formali: per esempio a quello « stile alquanto più elegante » che il Bellori ne *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni* s'imponeva di tanto in tanto con buona gioia di letterato d'orecchio sempre attento, sino all'ipersensibilismo barocco, « per corrispondere alla vaghezza del soggetto » (1). Conviene subito ammettere che l' « attacco » si stabilisce non tanto con una personalità quanto con una tendenza, con un gusto di costruzioni e di clausole teneramente conchiuse in un placido amore di dilettosa esattezza, nel suggerimento, manierato più che sensuale, di un classicismo florido e onesto. Nel Foscolo, va da sè, non si presenta soltanto questo. L'esercizio si carica di nuove motivazioni in un processo di adattamento quasi spontaneo alla sensibilità settecentesca (2). Ma la linea di sviluppo

---

(1) Cfr. G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672. Per la tecnica descrittiva ed il gusto stilistico del Bellori, oltre allo Schlosser, al Venturi ed al Longhi oramai istituzionali, si tenga presente il recentissimo F. Ulivi, *Il classicismo secentesco nell'opera di G. P. Bellori*, in *Convivium*, 2, 1952; per esempio a p. 210 e 213: « Prosa vera e propria insomma, mossa da una sensibilità autonoma... ».

(2) Per questa azione d'adattamento cito un caso di tangenza, proprio nell'ambito sentimentale, fra lo stesso Bellori e il garbatissimo Bertola, anche lui devoto della pittura, al punto di derivare dalla lingua della critica d'arte lo strato più delizioso e quasi preromantico del suo stile descrittivo. (Cfr. W. Binni, *Preromanticismo italiano*, Napoli, 1948). È un incontro sotto la stella del Poussin, all'ombra del « patetico », sia pure, per il Bertola, con una sfumatura di mesto e soave ignota al barocco. Prendiamo il Bellori; dice: « Tanti moti e passioni dispiegò Nicolò in questo componimento patetico e dolente, che tira seco gli occhi e gli animi agli affetti e alle considerazioni » (p. 435). Ed ecco il Bertola che si confessa: « Mi ha somministrato l'idea del mio sepolcro quel quadro di Pussino, dove questo grande uomo superò se stesso nell'artifizio de' contrasti e nella sorpresa del patetico » (*Operette in verso e in prosa dell'abate* De' Giorgi-Bertola, Bassano, t. I, p. 140). Per il Bertola poi converrebbe continuare la lettura della sua pagina « sensitiva », perché subito dopo, insieme con una mondana allusione al rapporto di poesia e pittura, compare anche il nome dell'Albani: « La Poesia ha senza dubbio molti vantaggi sopra la pittura, quello in specie di esprimere la successione degli affetti, per la quale il grazioso Albano fra gli altri seppe fare più d'un tentativo ». E se di corsa si menzionano anche i versi del Bertola « In morte del cavalier Anton Raffaele Mengs », quelli per esempio del finale con un tentativo di « arguta » apoteosi « Sulla tua tomba immoto stassene il Gusto! Ahi! bello Chi sa chi sa qual medita Far mai secolo rimoto Del terzo Raffaello? », il circolo si chiude esattamente, proprio come nel giovane Foscolo degli interessi figurativi. Il Foscolo che invocava appunto il Bertola: « O tu cantor di morbidi Pratei, di dolci rivi... ».

della sua pagina-miniatura (1) ripete l'origine dal costume che si è detto, e per accertarsene evitando la tentazione dei rilievi impressionistici, il nome e la pratica del Bellori servono benissimo: anche senza pretendere di scoprire nessuna derivazione. Ciò che conta difatti è l'analogia dei costrutti, l'affinità delle inquadrature e degli scorci, la tecnica del racconto « descrittivo ». Ferma, quest'ultima, e come piatta nello statico presente del critico, mossa e approfondita invece nell'imperfetto di memoria dello scrittore.

Si prenda, per discendere nel concreto, il particolare più studiato della lettera XXIX, con la sua trascrizione in chiave di sospeso stupore: « Oh, come un suo braccio le sosteneva la testa, e l'altro pendea mollemente sopra un ginocchio! E quella mano di rose!... ». La posa non è gran che diversa da quelle che il Bellori è sempre disposto ad ammirare e a tradurre; basterà riunire insieme due momenti diversi come « Ella compone la destra sopra il ginocchio, che pomposamente s'inalza » [49] e « Ma nel primo piano più avanti giace in terra una Donna seminuda sollevata col destro braccio piegato ad un poggiuolo reggendo il capo sulla mano » [50].

Anche quell'avverbio « mollemente », chiamato a creare nello scorcio foscoliano un'atmosfera di dolce abbandono, un chiaroscuro, è un mezzo prediletto del Bellori nella cui pagina appunto compare di sovente con una funzione di « rallentamento » contemplativo, quasi a risolvere l'energia del verbo nella qualità statica e modulata del gesto. Si può scegliere ne *Le Vite* senza fatica, da « solleva debilmente l'uno più dell'altro ginocchio » [421] a « curvandosi debilmente le dita » [433], da « studiosamente s'inanella il crine » [91] a « distendendo placidamente verso di lei la destra » [182], da « con isvelare alquanto il braccio modestamente » [273] a « leggiadramente con due dita sospeso lo ritiene » [55]; e vien subito fatto di ricordare il punto del racconto padovano dove gioca la stessa risorsa avverbiale « ... scendeva liberamente, lasciando ignude le spalle e il petto, che era per altro voluttuosamente difeso da una candida pelle ». È meglio però fissarsi sul « neglettamente » di questa altra apertura: « Scorgesi in faccia questa nobil Donna neglettamente raccolto il crine » [33] perché ci permette di venire diritti al ritratto della lettera XV, di limpida consonanza, almeno nel principio: « Era ella neglettamente vestita di bianco »; per non dire di quell'inversione così cara sino a farsi regola per il Bellori. Ma vale la pena di non arrestarsi qui. Se si continua a leggere, la descrizione foscoliana ci dona subito dopo un periodo di più largo disegno, munito di tutti gli espedienti, agilità di sintassi a parte, della trascrizione critica, valendosi persino di un effetto cromatico di bianco-nero, che più eloquente nel segnare una

(1) Miniatura è un'altra parola dell'epoca; il Bertola, sempre primo nella squisitezza, chiama le sue *Lettere* « miniature campestri ».

tecnica non potrebbe essere di certo (1). « Il tesoro delle sue nere chiome disciolte velava parte della sua spalla destra e del seno, e scendeva a far parere più candido l'ignudo braccio che mollemente accompagnava le rosate sue dita mentre arpeggiavano tra le corde ». Si pensi a quel « mentre », nesso previsto della simultaneità visiva, a quegli aggettivi anteposti per vena poetica, e sopra tutto alla scansione di tutta la frase, nel suo ritmo floreale a chiusura però nitida e salda. Più centrato in valori sensibili di una pungente squisitezza, è il metodo del Bellori quando scrive con un massimo di decoro: « Mentre così riposa quasi il molle origliere non sia a bastanza onorato e degno appoggio al celeste volto, travolge ella dolcemente il sinistro braccio al capo cingendolo di dietro con la mano che spunta dalla tempia con le dita rosate » [90]. Colorismo di maniera dopo tutto, chi potrebbe negarlo? Ma s'incontra con i pastelli del Foscolo su quelle « dita rosate », così intrise di materia barocca — le *Vite* respiravano l'aria dell'epoca! —, se sono da addebitarsi, come credo, alla mitologia sensazionale del Marino per « la bella dea dalle rosate dita » dell'*Adone*, XVI, 133... E anche questo contatto di barocco e neoclassico in potenza ha per il gusto eclettico del primo *Ortis* descrittivo di figura il suo peso; non sarà l'unico caso infatti e neppure poi il più sintomatico della serie. Sarebbe senza successo invece cercare nel Bellori l'equivalente dello « scarpino color di giacinto » dell'*Ortis*, un tratto di Settecento delizioso, ombrato da non so quale palpito arcadico assai più lucido e sentimentale delle tempere corrette dell'erudito barocco. C'è sempre qualcosa di castigato e di prudente in questo ultimo che arresta il decoro della figura in una soluzione visiva, senza appelli al segreto calore della sensibilità. Ecco una Circe delle *Vite*, compiaciuta e provocante almeno quanto la Venere dormiente già ricordata: « Siede Circe in lusinghiera maestà composta sopra un trono ovato di bianco marmo a guisa di letto scolpito di Veneri e di Amori che si abbracciano e giuocano lascivamente. Solleva la superiore parte del corpo, e distende alquanto le gambe in veste di color paonazzo sino a' piedi, co' sandali d'oro riccamente adorni. Ma tale è il suo vago aspetto, che nello stendersi in profilo travolge il petto seminudo, disvelata una mammella, e dietro il manto verde cangiante dall'uno e dall'altro braccio si piega sotto e si ravvolge al seno » [37].

---

(1) « ... il tesoro delle sue nere chiome... scendeva a far parere più candido l'ignudo braccio ». Si potrebbe poi ricordare questo gioco di luci nel Bellori, che non è la stessa cosa, ma è ugualmente utile: « ... né sotto il cappelletto alato si scuoprono la fronte, e gli orecchi, ma solo apparisce il naso col resto del volto; onde più vago si rende l'ignudo del pastore illuminato » (53). Anche per *Le Grazie*, con altro senso dell'armonia e del chiaroscuro, il Foscolo ritornerà a quel contrasto di bianco-nero, ma in un alone di mito riscoperto « ... e di lei sente a ciocche Neri sulle sue lattee piume i crini Scorrer disciolti... » (II, vv. 486-88, ed. Chiarini).

Che stacco tra quello « scarpino color di giacinto » e quei « piedi co' sandali d'oro riccamente adorni »: quasi come dal tocco secco del clavicembalo al suono lungo e pastoso del pianoforte... Ma lo stacco risalta ancor più netto nel confronto con la pagina padovana dell'*Ortis*, con quella specie di Circe moderna da *boudoir* aristocratico-borghese, che è la moglie del Patrizio T***, quintessenza dell'erotismo capriccioso e galante di un tardo Settecento già frequentato da immagini neoclassiche. La stessa Teresa del 1798 diviene dinanzi a lei una copia abbastanza scialba, una versione decisamente mediocre. E primo ad accorgersene fu senza altro il Foscolo, se nel testo del 1802 il ritratto della fanciulla si sposta, come vedremo, ad un'altra tonalità proprio forse per isolare nel suo frivolo splendore l'*hapax* del malizioso episodio. Il motivo del « piede » e dello « scarpino » acquista nel parallelo della seduzione un'audacia realistica di capzioso sfumato modellandosi con un esplicito riferimento sul classicismo barocco, e anacreontico, dell'Albani (1). Ma intanto bisogna che si introduca anche quel « cagnuoletto » (che poi sarà sempre nell'edizione del 1802 un « cagnuolino », non so se per odio di fonte barettiana al « cagnoletto » dello Zappi) così necessario nell'atmosfera invitante ed elegantemente trascurata di tutto l'affresco: « giacendo piegata alquanto indietro sopra un piccolo trono di guanciali, si volgeva con compiacenza al suo cagnuoletto, che le si accostava e fuggiva e correva, torcendo il dosso e scuotendo l'orecchio e la coda... Quell'audace bestiuola schiattiva, e mordendole e scompigliandole con le zampine l'estremità della camicia, lasciava apparire una gentile pianella di seta rosa-languida, e poco dopo un piccolo piede scoperto fino sopra il noce; un piede, o Lorenzo, simile a quello che l'Albano dipingerebbe rappresentando una Grazia ch'esce dal bagno ».

Qui siamo ormai distanti dalla tecnica, per questo lato artigiana, del Bellori. Il racconto si muove più ampio e più libero, più lieve; ha insomma la sua autonomia narrativa, la sua abilità di raffinata espansione. Ma sarebbe ingiusto dimenticare di colpo quanto il Foscolo dovesse alla maniera del « bello stile » pittorico; tanto più poi

---

(1) Per l'Albani osservava il Lanzi nella sua *Storia pittorica dell'Italia* (Bassano, 1809, V, p. 102): « ... nel rappresentare corpi donneschi avanzò secondo Mengs ogni altro pittore. È detto da alcuni l'Anacreonte della pittura. Come quel poeta da picciole odi, così l'Albani da piccoli quadri ebbe gran nome; e come l'uno canta sempre Venere e Amore, e donzelle e fanciulli; così l'altro pressoché sempre questi teneri e leggiadri soggetti prende a dipingere ». Un altro accenno all'Albani si ritrova ancora nel Foscolo per un abbozzo delle *Grazie*: « ... E se le pingi Vive così tu le vedesti, o Albano » (cfr. F. PAGLIAI, *I versi dei Silvani nelle « Grazie » del Foscolo*, in *Studi di filologia italiana*, X, 1952, p. 288). Del resto il gusto neo-classico della citazione è illuminato ancor meglio da questo ritratto — è il primo — della Teotochi Albrizzi: « ... Un figlioletto, che, con essa scherzando in bell'atto amoroso, offrirebbe spesso al delicato pennello dell'Albano, felici modelli » (I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Ritratti*, Roma, 1946, p. 6).

che le cadenze ritmiche suonano nel fondo in un modo assai simile, solo più vario, e il gusto si mantiene fedele a certe inquadrature di « mitico » maestoso, appena ambientato nell'aria frizzante del Settecento. Quel « trono » per esempio, « ovato di bianco marmo » per il Bellori, « piccolo e di guanciali » per il Foscolo illustratore borghese. Del resto se il Bellori ha l'occhio soltanto al Carracci o al Poussin, il Foscolo dirige le sue preferenze alla grazia dell'Albani, mentre riceve pure continue sollecitazioni dalla nuova pittura d'ambiente e di genere privato che circola vittoriosa nei costumi del secolo. C'è anche da osservare che la pagina dell'*Ortis* potrebbe benissimo passare per trascrizione « romanzesca » di qualche scena alla Fragonard...; quel Fragonard forse del *Lever* sorprendente davvero nell'analogia dei rapporti descrittivi e degli effetti morbidi sentimentali: toni rosati, superfici candide e leziosi colori di « bestiuole » impertinenti.

Da Carracci a Fragonard, ce n'è abbastanza anche nella storia delle arti figurative per intendere il passo del Foscolo oltre il Bellori e spiegare l'immorbidirsi del suo lessico, lo schiarirsi insinuante della sua sintassi descrittiva attraverso le prove più nervose del sentimento arcadico.

L'insistenza sensuale del racconto, che le reticenze fanno ancor più scoperta, tende ora ad un patetico tenero e in certo senso appassionato, con un fremito di squisitezza acuta da avvicinare subito a un clima di letteratura barocca. Il colorito delle immagini, gli aggettivi e persino certi sostantivi, come dire, più ricchi di materia sensoria, portano evidente il segno di quello stile. E due nomi vengono spontanei, il Tasso e il Marino; tanto che conviene fermarsi su alcuni loro toni, tra madrigalesco chiuso e magico scenografico, che lievitano ancora nella costruzione distesa della prosa foscoliana.

Sarà, per cominciare, il chiaroscuro dell'apparizione, letterario senza dubbio: « ... e vedeva madama tutta molle e rugiadosa... » che può essere messo a lato di un verso dell'*Adone* come questo: « L'ali battendo rugiadose e molli » (VI, 108), avvertendo che « rugiadóso » è per il Marino un aggettivo primario, di raggio sensibile assai più intenso rispetto all'avvio tutto spirituale del « rugiadoso » petrarchesco (1). Ma penso anche a un'ottava fulgida e preziosa del Tasso, del Tasso pittore di bellezza, d'incanti femminili: « Qual matutina stella esce de l'onde Rugiadosa e stillante; ... Tal apparve costei, tal le sue bionde Chiome stillavan cristallino umore « (*G. L.* XV, 60), perché questo luogo doveva esser fermo nella memoria poetica del Foscolo: tanto è vero che si rimodula nel secondo *Ortis* con mirabile rispondenza, per la pagina delle illusioni e dei miti silvani, in un'aria dunque di classicismo già profondo ed umano: « ... e fuor dei rivi che cascano

(1) Per la poesia dei « cinque sensi » nel Marino, non posso che rimandare all'opera del mio Maestro: C. CALCATERRA, *Il Parnaso in rivolta*, Milano, 1940.

sonanti e spumosi, vedo uscir sino al petto, con le chiome stillanti, sparse sulle spalle rugiadose, e con gli occhi ridenti, le Naiadi, amabili custodi delle fontane » (1).

Persino quel « Senocrate » sacrificato nel testo del 1802 trova il suo antecedente nel Tasso, tra le parole sarcastiche di Armida innamorata: « odi il pudico Senocrate d'amor come ragiona! » (XVI, 58), e può darsi anche che sia soltanto un caso; non c'è difficoltà a riconoscerlo. Purché poi si conceda che il movimento compiacente della dama... « mostrando... un braccio bianchissimo e tondeggiante (2) scoperto dalla camicia, che ne l'alzarsi della mano cascava più oltre il gomito » procede col tempo e l'economia di luci consuete, si direbbe, in quello sbalorditivo ritrattista (a vuoto quasi, troppo spesso) che è il Marino: « La destra ella gli stese, e 'l vago lino Scorciò che nascondea la neve pura... Fuss'arte o caso, delicato e bianco Fece il fuso veder del braccio manco » (*Adone*, III, 134). Ipotesi per ipotesi, dal momento che non si discute di reminiscenze e di fonti, ma solo di materia stilistica e di accordi di sensibilità, si potrà ben suggerire un altro rapporto, sempre in questo ambito di decorativismo sensuale acuito da una finezza prestigiosa di infallibili contrappunti. Mi riferisco alla zona centrale del ritratto foscoliano, a quel ritmo di serpentina risolta nel « dorato », più tardi nel « nero »: « I suoi capelli, benché imprigionati da un pettine, accusavano il sonno recente, perché alcune ciocche posavano i loro ricci or sul collo, or fin dentro il seno, quasiché quelle piccole liste dorate dovessero servire all'occhio inesperto di guida, ed altre calando giù dalla fronte, le ingombravano le pupille », che, fatte le debite distinzioni anche in ordine al « realismo » puntiglioso del Foscolo (*capelli, ciocche, ricci*), ha uno sviluppo volubile non dissimile per capriccio nell'*Adone*. Ecco per esempio l'ottava del velo: « E 'l vel, ch'avaro in sua prigion l'accoglie,

---

(1) Su questa pagina vedi l'ottimo commento del Fubini nella sua *Lettura* (p. 87): essa è giustamente considerata dal critico come un « abbozzo della luminosa fantasia delle ' Grazie ' ». Giova aggiungere anzi a questo proposito che anche nei versi stupendi delle « Grazie », « Ardian mostrarsi a mezzo il petto ignude Le amorose Nereidi oceanine », permane il ricordo trasfigurato del canto tassesco: « e tutto ciò che più la vista alletti Mostrò, dal seno in suso, aperto al cielo » (*G. L.* XV, 59). Osservo infine, come un fatto curioso, che il Bertola in un passo che avremo ancora occasione di ricordare per certe « sensazioni voluttuosissime », propone a suo modo il mito dell'illusione foscoliana: « illusioni dirà taluno, lo siano: son care e preziose quanto la realtà » (*Operette* II, 170). È un'aria però di garbato salotto; appena un sospiro disciolto nella grazia di un sorriso. Ma le « deliziose commozioni » che il Bertola dice nella stessa pagina di « ricevere dalla natura », delimitano il momento settecentesco del nuovo « delirio » foscoliano, nell'*Ortis*, in un modo assai limpido e puntuale: « io delirando deliziosamente... » (cfr. i rilievi del Fubini per la lettera del 20 novembre: *Lettura* cit., p. 75; e anche G. De Robertis, *Studi*, Firenze, 1944, pp. 130.

(2) « Tondeggiante » è consueto anche nel Bertola paesaggista. Il Bellori usa, s'è già notato, « torniato ».

Fugge con licenzioso error sul volto... E si gonfia e s'attorce, e scherza e vola Per le guance serpente e per la gola » (XVII, 75).

E sempre della descrizione foscoliana non si perdano di vista quelle « ciocche », giacchè si tratta di un altro termine particolarmente fortunato nel sensismo empirico e folto del poema barocco, un altro sostantivo insomma che intensifica la sensazione nel possesso preciso del reale, in un senso opposto all'idealismo di massima petrarchesco. « Ciocche » è forma già d'uso nel Boccaccio, nel pletorico e iperfiorito linguaggio dell'*Ameto*: « i biondi capelli con vezzose ciocche sparti sopra le candide spalle », per non dire d'altre « ciocchette ». Ma nel Marino, così abile nell'accumulare per la sua fabbrica universale tutti i modi della ricchezza sensibile, essa si estende sotto il segno di un'esplicita predilezione, al punto che una ricerca affrettata le assegna subito almeno quattro luoghi (VI, 181; VIII, 30; XII, 31; XVIII, 191) di esistenza. Ciocche di acconciatura barocca dunque anche quelle dell'*Ortis*... (1). Come si vorrebbe dire barocco nella partenza quello scoperto suggerimento del « voluttuosamente », che appartiene alla stessa categoria del « licenzioso » mariniano, non senza però riecheggiare insieme per suo conto, in maniera assai personale, l'ambigua modulazione della dolcezza arcadica. Può darcene l'idea il capriccioso Bertola, in piena Arcadia sentimentale, con quel culto delle « sensazioni voluttuosissime » esibito nelle *Lettere campestri*. E il Bertola, si sa, ammirava fra l'altro non poco la poesia del Marino, se poteva giungere a scrivere senza però azzardar troppo:

> E tu nell'altra età troppo lodato
> E troppo a torto disprezzato in questa,
> Marin, Marino alle gran cose nato
> Torrente, che per argin non s'arresta
> Ma tutto abbraccia con l'immensa piena
> E in mezzo al limo suo tesori mena (2).

Non sarà nemmeno questa, quindi, una semplice coincidenza. In un certo senso anzi è un'altra conferma non disprezzabile per tutto quanto si è venuto dicendo sulla tonalità del barocco trascritta e

---

(1) Un'altra ciocca è nella lettera XXIX: « oh sì! una sola ciocca de' suoi capelli!... ». Ma anche le « Grazie » offrono per « ciocche » più di un esempio.

(2) *Operette*, 1, p. 130. Il pensiero del Bertola uomo di gusto si ritroverà espresso con maggiore sviluppo discorsivo nelle sue *Osservazioni sopra Metastasio*. La citazione è quanto mai opportuna: « Sembrar può strano un così passionato studio sopra il Marino: la costante locuzion poetica, l'ovidiana felicità di dir tutto elegantemente innamorarono Metastasio »; e poco più avanti sempre in relazione alla « prima maniera » metastasiana: « L'essersi egli sì lungo tempo arrestato in sì pericolosa scuola ed esserne uscito con le dovizie di mille brillanti colori, in mezzo a' quali si perde la legger'ombra di alcune poche licenze, ben è da segnarsi qual prodigio negli annali poetici. Prendansi ad esaminare diligentemente il *Siroe*, il *Catone*, l'*Ezio*, e vi si scoprirà quasi dappertutto un nobile impasto delle tinte del Marini e del Tasso » (*Operette*, II, pp. 188-89).

« corretta » nel garbo eccitabile del sentimentalismo arcadico con qualche vena epicurea.

Non chiudiamo l'*Adone* allora. Riprendiamo a sfogliarlo accanto ai ritratti del primo *Ortis*, per vedere se il « limo » barocco ci riserbi altri « tesori » da collocare sulla stessa linea di gusto.

Si potrebbe scommettere per esempio che quel « cagnuolino » sprimacciato d'atmosfera settecentesca abbia il suo progenitore, e chissà se non proprio con lo stesso ufficio, tra le delizie pruriginose del Marino esotico e illusionista. Difatti eccolo a saltellare tra due ottave (XII, 130-31) con un intero repertorio di cerimonie e una « piena » di sensazioni stremate sino al morboso: « Il cane adulator prende il camino Per l'ampia valle agevole e spedito... Del vago animaletto ammira e loda Adon la strana e barbara ricchezza. Quei gli saltella intorno, e come goda Ambizioso pur di sua bellezza, Con la lingua festiva e con la coda, Lusinghevole il lecca e l'accarezza. Erge in alto le zampe, e non mordaci Co' lascivi latrati alterna i baci ».

Più modesta figura ci fa senza dubbio il « cagnuolino » dell'*Ortis*, anche lui di colore più borghese e più vero, senza barbaglio di gioielleria barocca: « le si accostava e fuggiva e correva, torcendo il dosso e scuotendo l'orecchio e la coda... Quell'adulatrice bestiuola schiattiva, e, mordendole e scompigliandole con le zampe l'estremità della camicia lasciava apparire una gentile pianella... ». Ma chi non s'accorge che le due bestiole escono dallo stesso recinto e portano entrambe la medesima medaglia che in una somma di gesti altrettanto studiati fa dell'uno un « cane adulator » e dell'altra una « adulatrice bestiuola » ?

Ce n'è di che restare colpiti, mi sembra, e penso che questo possa di nuovo accadere se si riprende in mano un'altra volta la prima versione del ritratto di Teresa. Si sforbici il particolare delle chiome, « il tesoro delle sue nere chiome disciolte » tenendo sopra tutto di mira quel « tesoro » di così notevole effetto nella riuscita quasi statuaria della figura. Anche qui l'invenzione nel suo fasto analogico va assegnata al poeta barocco con due versi, e non sono gli unici poi del gruppo, sempre nell'*Adone*: « Il groppo allor, che in su la fronte accolto Stringea del crine il lucido tesoro » (VIII, 46). Preziosismo in entrambi i casi, con la differenza tuttavia che mentre nella prosa esso si riduce ad una nota, ad uno scorcio antologico, nell'ottava si sviluppa, nessuna meraviglia, con l'abbagliante matematica di un sistema metaforico che intellettualizza ed amministra scaltro i poli dell'illuminazione fantastica: « con la candida man lentato e sciolto Sparse Ciprigna in un diluvio d'oro; Onde a guisa d'un vel dorato e folto Celando il bianco sen tra l'onde loro, In mille minutissimi ruscelli Dal capo scaturir gli aurei capelli » (*ibid.*). Ma l'immagine delle « onde » ha un certo sapore canonico, un fascino di rituale nei volti sempre infiammati del Marino, tra lo sventolio del-

l'artificio e della lusinga. Ricordo appena « Ma il sonno lieve e 'l venticel soave Fan con moto talor lascivo e lento Vaneggiar, tremolar qual onda in fiume Le bionde chiome e le purpuree piume » (VI, 154) e più ancora: « Seminate in più sferze e sparse in fiocchi Sen van le fila inanellate e bionde De' capei d'oro, ch'a bello studio sciocchi Lasciva trascuraggine confonde. Or su gli omeri vaghi, or fra' begli occhi Divisati e dispersi errano in onde » (II, 118), di una esuberanza barocca densa, quasi onusta. È un motivo che gli piace evidentemente. E piace anche al Foscolo: se non proprio al Foscolo dell'*Ortis*, a quello del *Sesto tomo*, ancora impegnato con il ritratto di Temira ad una prova di « bello stile », che, sotto l'intensificazione maliziosa di motivi neoclassici ormai spiegati e di cadenze erotico-sentimentali vibratissime — un interno più « sentito » di quello padovano —, conserva per la parte centrale della figura il ritmo descrittivo della Teresa nella versione del 1802 (1). È una pagina di raffinata lussuria in un impasto di castità altrettanto strana, molto più ambigua degli esercizi dell'*Ortis* anche nelle comuni riprese pittoriche (quelle « membra bianchissime ricamate di rosa ») (2). E come resta distante, tanto per dire, il pur sensitivo Bertola trasportato per assurdo in quel « dopopranzo d'estate » pieno di « arcani », di « dee », di « voluttuosa agonia », di « sguardi estatici », di « impeto di passione »: « Gli autori dilicati e morbidi gli piacciono più che i forti... i dilicati suoi nervi... », osservava la Teotochi Albrizzi con la sua vivacissima intelligenza d'intuitiva. Bando agli indugi per comodi che siano, a noi premeva di rilevare la vitalità del motivo « barocco » nell'apparizione straordinaria di Temira dove appunto è trascritto così: « ... le chiome sparse in onde dorate su le braccia, su le spalle e nel cuore ». Da Temira alla seconda Teresa si estende un filo abbastanza chiaro, non dirò certo nello spirito delle due immagini altrettanto lontane tra loro quanto il Foscolo-Jacopo del 1802 dal Foscolo senza maschera, amante spregiudicato e mondano, ma per lo meno nella comune inquadratura neoclassica (3). L'armoniosa composi-

(1) Un'altra versione dello stesso motivo si può leggere, e il rapporto parla da sé, nei primi frammenti delle « Grazie », dal *Commento alla Chioma di Berenice*: « Ma d'onde spesse cascano le chiome Sembran più fosche, e sono auree le ciocche Che sparse al vento van mutando anella E mostran varj ognor biondeggiamenti » (ed. Chiarini, vv. 39-42). È un neoclassicismo che si va saggiando, verso l'assoluto della pura armonia contemplativa.

(2) Cfr. U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* con uno studio critico di Nunzio Vaccalluzzo, Catania, 1927. Ma per la questione dei rapporti fra *Ortis* e *Sesto tomo* non si può che citare M. Fubini, *Foscolo minore*, Roma, 1949 e, dello stesso, l'introduzione a U. Foscolo, *Prose varie d'arte*, vol. V dell'ed. naz., Firenze, 1951; i suoi argomenti e le sue osservazioni sono definitive, anche per il nostro caso particolare, vedremo.

(3) Sul ritratto neoclassico scrive fini osservazioni W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, 1952.

zione enumerativa stringe in un unico movimento tutti i particolari del quadro femminile anziché scioglierli e intrecciarli nelle volute raffinate del racconto (1). Concordanza tecnica, questa, che sollecita di riflesso l'analogia del colorito. Era fatale, tra l'altro, che il Foscolo si ripetesse; e il colorito resta in molti casi quello barocco-arcadico. Le « guance impallidite e rugiadose di sudore » di Temira (il solito « rugiadoso »!) divengono per Teresa « il suo viso sparso di un soave languore », con un abbandono del pungente richiamo fisico, lo stesso dell'Armida del Tasso (« Fan biancheggiar i bei sudor più vivi... »): è un acquisto di spiritualità indefinita. Gli « occhi più azzurri che mai nuotanti in un languore voluttuoso » della « dea » (« voluttuoso » si badi e non « soave », quasi Marino contro Petrarca) sono sul versante del secondo *Ortis*: « i suoi divini occhi nuotanti nel piacere »: occhi diversi per un conto, ma assai affini per un altro, dico nel comune riferimento alla qualità settecentesca dell'ombroso « nuotare », quale si riscontra, per fare un caso, nel Mazza de *La Notte*: « E come i lumi nuotano Entro il soverchio affetto ».

A questo punto non è nemmeno difficile mettere d'accordo il chiaroscuro del ritratto di fanciulla 1802 con l'altra scena del 12 Maggio, cresciuta parecchio sia nella tempera delle cose che nella descrittiva dei sentimenti rispetto alle pagine corrispondenti dell'*Ortis* 1798. Le due nuove immagini stanno appunto insieme come un dittico che trova la sua unità nella morbida ma casta bellezza di Teresa con quel suo « virtuoso » abbandono così diverso, quasi un simbolo forse, dalla volubilità mondana della « Signora » respinta (2). E sotto l'idea del contrasto legato più che mai alla condizione virile del secondo

---

(1) L'impianto descrittivo centrale è sostanzialmente lo stesso, in Temira e nella Teresa della seconda versione. Si confronti: « La sua bocca..., la fisionomia..., gli occhi..., le guance..., le chiome..., le poppe... Eterno Iddio! perché hai scolpito così tenacemente nella memoria la felicità, che tu, tu... m'hai rapito per sempre? ». E « il tesoro..., i suoi occhi..., il suo viso, il suo piede, le sue dita... tutto tutto era armonia ». Quanto all'esclamativo che assolve la reticenza nel ritmo della bellissima e sensuale immagine, l'analogo strettamente parallelo, per Teresa, è da cercare nella scena del bacio: « Eterno Iddio... Or perché farmi conoscere la felicità s'io doveva bramarla sì fieramente, e perderne la speranza per sempre? ». Una volta che si sia accolta come dimostrata la concordanza segreta delle due presentazioni descrittive, è impossibile credere ad un'anteriorità della seconda Teresa rispetto a Temira. Bisognerebbe pensare ad un Foscolo disposto a rivestire una « figura » vereconda — e come tale unica, immutabile — di colori più intensamente sensuali ed eccitanti: insomma si dovrebbe ammettere un « pervertimento » (s'intenda la parola) stilistico, di forme e di gusto. Naturale invece il processo inverso, da Temira a Teresa, dal troppo umano all'umano-celeste, per via di un « raffinamento » armonioso che stilisticamente non urta la situazione foscoliana. Temira dunque come prova in « eccesso » rispetto a Teresa. Insomma il medesimo movimento sperimentale dimostrato dal Fubini, per il *Sesto tomo*, nella direzione del secondo *Ortis*.

(2) All'immagine di Teresa dedica una bella pagina il Fubini, *Lettura* cit., p. 79 e sgg.

Ortis (« ma perchè poi lasciasti la Giovinezza e la Beltà così deboli da non poter sostenere la disciplina di sì austera istitutrice...?) » e al suo stoicismo più maturo si riscopre ancora il « bello stile » accademico ma come rinnovato, illimpidito da una sintassi più sua, magari con qualche effetto mosso di meditazione « ruggente ». Verrebbe persino voglia di parlare di un petrarchismo di ritratto in prosa, di un neo-classicismo puro e ideale, ricomposto nella linea chiarissima della contemplazione per Laura. Settecento anche questo: i « grandi occhi neri », le « chiome odorose », il « mazzetto di fiori » (1), la « voluttà di quelle labbra celesti » (quanti celesti e divini ormai!), ma senza equivoco dopo tutto, in un'aria estatica di ingenuità non simulata per vezzo anche nel contrasto della passione. Penso di nuovo all'acquisto nella versione del 1802, di un altro « rugiadoso » insieme con quelle « rose del sembiante » da madrigale sommesso tassesco-mariniano « le rose del suo sembiante si spargeano allora più vive su le sue guance rugiadose » (c'è bisogno di ricordare le « guance » di Temira?) in luogo delle prime e acerbe « rose di voluttà »; oppure al ritmo sereno, sulla scorta del Bellori, di questo recitativo nella sua trama larga e distesa, « giacea il suo bel corpo abbandonato sopra un sofà », che rimanda subito al secondo tempo della visione « Un braccio le sostenea la testa, e l'altro pendea mollemente » — poi ci saranno « i contorni di quelle angeliche forme » — senza più dunque il particolare del « ginocchio » così belloriano, nel primo scorcio: « Oh, come un suo braccio le sosteneva la testa, e l'altro pendea mollemente sopra un ginocchio ».

Nessuno stupore invece se la scena padovana passa nel secondo *Ortis* sostanzialmente immutata. Appena un « camminetto » al posto di un « focolare » — un termine galante, di tiepida intimità a sostituire una forma troppo domestica probabilmente — un « posando » per un « giacendo piegata alquanto indietro », un « nerissime » per un « dorate », un « cagnuolino » per un « cagnuoletto », un « Senocrate » soppresso. A parte l'avvertimento del « bello stile » offerto come da una cornice la quale aggiunge all'intero quadro una nuovissima sfumatura, sottolineando ancor più il contrasto con l'immagine di Teresa nel senso indicato più tardi dalla *Notizia*.

---

(1) Solo nelle edizioni di Zurigo e di Londra il « mazzetto di fiori ch'ella aveva in mezzo al suo seno » si trasforma in un « mazzetto di mammole »: un'evidente ripresa nello spirito di una miniatura decorativa, della « mammola » bellissima delle *Grazie*. Cfr. nell'ed. Chiarini: « e alla mammola dogliosa Di non morir sul crine Alle fuggiasche Oreadi di Fiesole », prima; quindi: « e alla mammola dogliosa Di non morir sul seno alla fuggiasca Ninfa di Pratolino » (II, 154-56); esempio alto d' « intimità e di fulgore » come dice il De Robertis nei suoi *Studi*, Firenze, 1944, p. 126. Ma per il mito della bellezza nell'*Ortis*, « ancora agitato dal contrasto fra la situazione realistica e il proposito di idealizzazione », di contro all'armonia contemplata delle *Grazie*, valgono sopra tutto le osservazioni del Fubini, *cit.*, p. 82.

Il contegno « artificiosamente grazioso » della dama non aveva bisogno di nessun restauro, era già tutto esibito fin dalla prima redazione, con un'esatta misura di mode e squisitezze settecentesche in un tono docile, tra ironico e ammirativo, alla maniera per qualche tratto di uno Sterne con qualcosa più remoto del Parini. E tutto questo già nell'*ouverture*: con quella « Danae dipinta sul soffitto », con quel « talamo della Dea » che, c'è da giurarlo, è un trapianto quasi malizioso dagli *Amori* del Savioli, non satira certo ma compiaciuto se non libero divertimento, con quei « romanzi francesi gittati qua e là », si direbbe di proposito. Anche i romanzi francesi creano nell' « interno » un'atmosfera di « donnesca galanteria », stabiliscono con precisione la verità di un genere. È un genere naturalmente che Ortis deve odiare, sopra tutto l'Ortis del 1802 solidale in questo col Rousseau della *Nouvelle Héloïse* in guerra con i « faiseurs de romans et de comédies » (1). L'amore-capriccio — « si studia di piacere non per altro che per conquistare » — è proprio il contrario del suo amore-passione-virtù: un fatto quest'ultimo abbastanza noto da autorizzarci a non illustrarlo ora se non per un accenno, così di sfuggita. Piuttosto torniamo a quei romanzi francesi rimasti nell'anonimo per vedere se mai di riconoscerli perché la loro presenza accanto al pittorico-galante della « Danae » e all'erotico-sentimentale della « Dea » ha tutta l'aria di essere intenzionale e allusiva. Si dirà forse che a questo modo si carica la pagina foscoliana di troppi sensi; pure, se si vogliono distinguere gli strati di cultura e di gusto di uno stile letterario — ancora il « bello stile » dunque —, non c'è altra via da percorrere; poco male poi se con un eccesso di ipotesi. Certo, il Foscolo, sempre nella *Notizia bibliografica*, sostiene che « l'episodio della gentildonna di Padova » è « verissimo quanto a' fatti », ma aggiunge subito dopo che quest'ultimi vennero « esagerati per avventura dalla fantasia di chi ne fu spettatore insieme ed attore », che è come confessare in fondo che la letteratura, cacciata dalla porta, rientra dalla finestra. E qualcosa in questa direzione si è già mostrato, credo. Ma si diceva poc'anzi dei « romanzi francesi » e un nome ci sarebbe da proporre, un nome celebre per i suoi tempi anche se oggi dimenticato. Alludo a « *Les confessions du comte de *** écrites par lui même à un ami* » del Duclos (2), che presentano un certo

(1) Per tutta questa parte e per l'ispirazione roussoviana dell'*Ortis* è di guida preziosa naturalmente il Bottasso, *op. cit.*

(2) Il Duclos è però figura di notevole rilievo per la storia del sentimentalismo pre-romantico. Mi limito a citare P. TRAHARD, *Les maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle*, II, Paris, 1932, p. 295 e segg.: « Les confessions du Comte de *** rappellent d'assez près Le Paysan Parvenu de Marivaux et annoncent Les mémoires d'un honnête homme de l'abbé Prévost: les trois livres différents de facture évoquent les mêmes milieux frivoles, baignent dans la même atmosphère malsaine » (p. 301). Ma sul posto che il Duclos, al di fuori delle *confessions*, assegna al cuore

interesse in rapporto all'*Ortis* non soltanto per quel titolo così seducente, ma anche per il fatto abbastanza curioso che l'episodio della seduzione padovana trova in esse, mi sembra, un esplicito precedente di scenografia e di costume. Quanto allo stile è tutt'altro discorso. Il Duclos narra con un taglio secco, quasi da storico d'*esprit*, senza concedere molto alle idee accessorie. Per persuadercene non occorre più di questo ritratto: « Je fis connoissance avec milady B.*** Elle était parfaitement bien faite, et sa fierté jointe à un grand air de dédain, après m'avoir révolté, me piqua »: un'antitesi più decisa ai modi e ai sentimenti di Jacopo non si potrebbe immaginare. Eppure anche l'antitesi può fare scuola e servire ad una soluzione letteraria. Per intanto si legga il passo del Duclos; è al principio delle *Confessions*: « Lorsque nous fûmes de retour à Paris, j'allai la voir. Elle ne me parla les deux ou trois premières visites que des choses qui pouvoient regarder ma conduite. Elle vouloit, disait-elle, être ma meilleure amie. Un jour elle me dit de la venir voir le lendemain sur les sept heures du soir. Je n'y manquai pas; je la trouvai sur una chaise longue, appuyée sur une pile de carreaux. On respiroit une odeur charmante, et vingt bougies répandoient une clarté infinie; mais toute mon attention se fixa sur une gorge tant soit peu découverte. La marquise étoit dans un déshabillé plein de goût, son attitude étoit disposée par le désir de plaire et de me rendre plus hardi. Frappé de tant d'objets, j'éprouvai des désirs d'autant plus violents, que j'étois occupé à les cacher. Je gardai qualche temps le silence: je sentis qu'il étoit ridicule; mais je ne savois comment le rompre. Êtes-vous bien aise d'être avec moi, me dit la marquise? Oui, madame, j'en suis enchanté, répondis-je avec vivacité. Eh bien! nous souperons ensemble, personne ne viendra nous interrompre et nous causerons en liberté; elle accompagna le discours du regard le plus enflammé. Je ne sais pas trop causer, lui dis-je; mais pourquoi ne me permettez-vous plus de vous embrasser comme à la campagne? Pourquoi? reprit-elle; c'est que, lorsque vous avez une fois commencé, vous ne finissez point. Je lui promis de m'arrêter quand elle en seroit importunée, et, son silence m'autorisant, je la baisai, je touchai sa gorge avec des plaisirs ravissants. Mes désirs... ».

Inutile continuare, si sa bene dove approdi l'amore capriccio che lo Stendhal pensava soltanto « colorato in rosa », senza nulla di « passionale e imprevisto »; quello, diceva, che « regnava a Parigi verso il 1760 » e si incontrava nelle « memorie e nei romanzi dell'epoca, in Crebillon, Lauzun, Duclos... ». Anche il Duclos sicuro; e più che mai il Duclos della pagina ricordata, così estraneo con la sua « pratica di mondo », il suo « buon gusto », la sua « finezza », all'Ortis solitario e

---

si veda a pag. 303, dell'*op. cit.* Il passo che citiamo del Duclos è tolto dalle *Œuvres complètes*, VIII, Paris, 1806, p. 10.

selvaggio. Ma è proprio qui che si stabilisce la relazione, nell'analogia del principio e nell'antitesi dello scioglimento, quasi come un atto polemico che travalica il caso particolare della gentildonna e colpisce idealmente un'intera letteratura.

Sarà poi in effetti così? Accontentiamoci di supporlo ragionandoci un poco alla buona. Per cominciare, non si può non riconoscere nell'episodio francese più di un curioso riscontro con la narrazione del Foscolo. Potrebbe anche essere effetto di una « moda » assai diffusa, ma quell' « odeur charmante », quella « gorge », quel « deshabillé plein de goût », quel « regard le plus enflammé », quella « chaise longue », quella « pile de carreaux » io non so proprio decidermi a ritenerli soltanto, in relazione all'*Ortis*, un puro riscontro del caso. E vorrei proprio credere il contrario. In ogni modo è cosa lampante che il Foscolo li ha tradotti in un'atmosfera di galanteria assai più ricca di suggestioni e colori, con tutto l'impianto pittorico di una descrittiva elegantemente « realistica » e mescolando cadenze d'ultima Arcadia preromantica con motivi e forme neoclassiche. Il « bello stile » insomma. E chissà che anche queste ragioni polemiche non siano da includere nell'origine letteraria di tutto il passo, in risposta all'arida e intelligente scrittura del racconto francese.

Ma di tale « intelligenza », quella che lo Stendhal assegnava proprio all'amore capriccio, il Foscolo non doveva sapere che farsene, e da questo punto muove l'antitesi dello scioglimento. Scena di seduzione tanto nel Duclos quanto nel Foscolo: nel primo però per concludersi col trionfo del desiderio, nel secondo per essere respinta in nome della passione; nel primo per rivolgersi alla « ragione », l'intelligenza dello Stendhal, nel secondo per parlare al « cuore » col ricordo di un'altra bellezza « celeste ». In fondo è ciò che scrive anche il Foscolo sul finire della lettera — per lo meno si potrebbe intendere così — a proposito di quel conflitto di cuore e ragione che, se regge il secondo *Ortis* come un'idea madre, ha però nel nostro luogo un significato più definito, tono ironico a parte, proprio nel modo che si diceva: « Quando fui solo, la mia ragione, che è in perpetua lite con questo mio cuore, mi andava dicendo: — Infelice! temi soltanto di quella beltà che partecipa del celeste: prendi dunque partito, e non ritrarre le labbra dal contravveleno che la fortuna ti porge. — Lodai la ragione; ma il cuore aveva già fatto a suo modo... » (1).

E a render ancor più forte questa antitesi radicale con il costume dell'intelligenza, ecco la nuova lettera padovana aggiunta nel secondo *Ortis*, di violentissimo sdegno contro la « società » e la sua ipocrisia per ritrovarsi invece nella religione del cuore roussoviana. L'accento, neanche a dirlo, è più che mai alfieriano.

---

(1) Cfr., anche, per l'argomento, E. Bottasso, *op. cit.*

« No; nè umana forza nè prepotenza divina mi faranno recitare mai nel teatro del mondo la parte del piccolo briccone. Per vegliare le notti nel gabinetto delle belle più illustri, ben io so che conviene professare libertinaggio, perchè vogliono mantenersi riputazione dove sospettano ancora il pudore. E taluna m'insegnò le arti della seduzione e mi confortò al tradimento..., e avrei forse tradito e sedotto; ma il piacere, ch'io ne sperava, scendeva amarissimo dentro il mio cuore, il quale non ha saputo mai pacificarsi co' tempi e far alleanza colla ragione. E perciò tu mi udivi tante volte esclamare che ' tutto dipende dal cuore ', dal cuore che né gli uomini, né il cielo, né i nostri medesimi interessi possono cangiar mai! ».

Religione del cuore, cioè idea di un affetto puro e disperato vissuto fino allo spasimo in un'illusione d'eternità. Non ci poteva dunque essere più posto per l'amore capriccio, per l'avventura vana e squisita. E Jacopo poteva gridare: « No, no, Teresa è mia, tutta; tu me l'hai conceduta, perché mi creasti un cuore capace di amarla immensamente, eternamente ».

Insieme con la passione l'altro motivo scoperto dal Foscolo-Ortis era la castità del cuore, la verecondia (1). O meglio, anche Rousseau aveva proclamato per bocca di Julie, nella *Nouvelle Héloïse*:

« Je ne sais si je m'abuse; mais il me semble que le véritable amour est le plus chaste de tous les biens. C'est lui, c'est son feu divin qui sait épurer nos penchants naturels, en les concentrant dans un seul objet; c'est lui qui nous dérobe aux tentations, et qui fait qu'excepté cet objet unique un sexe n'est plus rien pour l'autre. Pour une femme ordinaire, tout homme est toujours un homme; mais pour celle dont le cœur aime, il n'y a point d'homme que son amant. Que dis-je? Un amant n'est-il qu'un homme? Ah! qu'il est un être bien plus sublime! Il n'y a point d'homme pour celle qui aime: son amant est plus, tous les autres sont moins; elle et lui sont les seuls de leur espèce. Ils ne désirent pas, ils aiment. Le cœur ne suit point les sens, il les guide; il couvre leur égarements d'un voile délicieux... la débauche et l'amour ne sauraient loger ensemble, et ne peuvent pas même se compenser. Le cœur fait le vrai bonheur quand on s'aime, et rien n'y peut suppléer sitôt qu'on ne s'aime plus » (2).

Senza dubbio. Ma mentre Rousseau restava nell'oratoria contraddetta poi dalla vicenda stessa di Julie (quel « giusto ma inopportuno desiderio di sfoggiare la sua facondia » leggeremo nella matura *Notizia* foscoliana), l'« amore » di Jacopo doveva vivere nelle immagini per rivelarsi nella verità di una esperienza, simile a un mito che ri-

---

(1) « Il pudore nella sua passione d'amore è la caratteristica del Foscolo... » scrive il Vaccalluzzo nell'introduzione già citata (p. LXXVII).

(2) *La Nouvelle Héloïse, première partie, lettre L.* Vedi poi P. KLUCKHOHN, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, Halle, 1931².

dava giovinezza all'antico ideale petrarchesco e l'adornava spontaneamente, nell'abbandono incomposto di un « diario », di un decoro moderno, di un'infinita nostalgia neoclassica (1).

E questo anche di fronte alle « tentations »... Magari poi non resistendo a quell'altra tentazione che fu nella pagina padovana, come si è visto, il proposito un po' complicato del « bello stile ».

Ezio Raimondi.

---

(1) Afferma il Fubini giustamente che « quel che vi è di originale e di poetico » nell'amore dell'*Ortis* è il « senso della *segreta armonia*, che si svela, come nella natura luminosa, nella bellezza femminile, suscitando nell'anima una trepida adorazione » (*op. cit.*, p. 77). È qui appunto che può inserirsi il « sentimento » petrarchesco come situazione spirituale di contrasto interiore e di vagheggiata armonia. Anche il Foscolo nella *Notizia* insisterà su questo petrarchismo di esperienze ideali: « E l'amor di Teresa per l'Ortis è pieno della religione di cui s'è dianzi parlato. Il carattere di lei spiega esattissimo quel verso suggerito dalla più alta in amore e passionata tra le donne *L'amato nell'amata si trasfonde* ». Per finire ricorderò ancora i giudiziosi rilievi del Vaccaluzzo sulla « maniera petrarchesca » dell'amore di Jacopo (*introd. cit.*, p. LXIX).

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ANGELO MONTEVERDI. — *Manuale di avviamento agli studi romanzi: Le lingue romanze.* — Milano, Francesco Vallardi ed., 1952, pp. 256.

Con questo *Manuale* il Monteverdi ha voluto offrire alle scuole universitarie di filologia romanza e in genere a tutti gli studiosi un'opera d'insieme che servisse di introduzione e di guida agli studi romanzi, e desse un panorama sintetico, ma sicuro, completo e aggiornato dei problemi che riguardano le lingue e le letterature romanze. Ne è uscito ora il primo volume, dedicato alle lingue romanze, rifacimento e ampliamento, debitamente aggiornato, di un corso di lezioni tenuto nell'Università di Roma e pubblicato nel 1943. Il volume è diviso in due parti. Nella prima, intitolata *Origini, vicende e caratteri delle lingue romanze* (pp. 1-120), il Monteverdi tratta con grande chiarezza, ridiscutendone tutti gli aspetti in pagine equilibratissime, che tengono conto dei risultati delle indagini più recenti, personalmente rimeditati, il complesso problema delle origini delle lingue romanze, partendo dallo studio del latino letterario e del cosiddetto « latino volgare », e mostrando come il « latino volgare » si trasformasse a poco a poco nelle lingue romanze, in cui esso si continua, sì che « la storia delle origini delle lingue romanze si confonde con la storia stessa del latino »; indi studia gli influssi germanici, arabi, greci (questi ultimi particolarmente notevoli nell'Italia meridionale) sulle lingue romanze, e traccia una classificazione delle lingue romanze e delle loro varietà dialettali; passando poi a trattare della formazione delle lingue letterarie e dei loro rapporti con le letterature dialettali, e dell'influenza reciproca tra lingue letterarie e dialetti, dell'influenza del latino sulle lingue letterarie e degli influssi reciproci tra le lingue romanze, nonché degli elementi stranieri in esse penetrati per l'espansione dei popoli romanzi fuori del mondo romanzo e per l'assoggettamento di territori romanzi a popoli stranieri: così che tutte le questioni principali che riguardano la formazione e lo sviluppo delle lingue romanze sono passate in rassegna, con una ricca esemplificazione, nella quale, naturalmente, l'italiano ha un posto larghissimo. La trattazione è divisa in brevi capitoli, agili e limpidissimi, ciascuno

dei quali ha una nota bibliografica ragionata, aggiornatissima ed esauriente.

La seconda parte (pp. 121-198), intitolata *I più antichi monumenti delle lingue romanze*, comprende una serie di testi (italiani, sardi, ladini, francesi, provenzali, catalani, spagnoli, portoghesi e rumeni), « espressamente scelti a rappresentare, nella loro fase più antica, le diverse lingue romanze », con un minuto e accurato commento filologico e linguistico (accompagnato, ove occorra, da una traduzione letterale) mirante, oltre che alla retta interpretazione del testo, a mettere in rilievo i tratti distintivi delle singole lingue. Anche questa seconda parte è divisa in capitoli, dedicati ciascuno a un testo o, in qualche caso, a un gruppo di testi; e anche qui ad ogni capitolo segue una ricca bibliografia ragionata, al corrente degli ultimi studi, e utile anche agli specialisti. Tutti i testi sono ottimamente editi, e nel commento si fa cenno, ove occorra, delle discussioni svoltesi intorno al testo o ai passi più dubbi di esso, riferendo le varie interpretazioni date dagli studiosi, in modo da presentare al lettore gli elementi essenziali della storia della critica di ogni testo e il quadro delle principali interpretazioni dei punti controversi. Interessano gli studiosi di letteratura italiana i capitoli dedicati alle carte e ai diplomi anteriori all'età carolina (nei quali si ritrovano importanti e interessanti tracce volgari, che il Monteverdi deplora che non si siano ancora messe in luce organicamente e sistematicamente, per quanto riguarda l'Italia, in uno studio complessivo simile a quelli che si hanno per la Francia e per la Spagna, dovuti rispettivamente a J. Vieillard e al Menéndez Pidal), all'indovinello veronese, alle formule testimoniali campane degli anni 960-963, alla formula di confessione umbra, al ritmo giullaresco toscano, ai sermoni subalpini (dei quali, per non occupar troppo spazio, è riportato solo il settimo), al privilegio logudorese del 1080-1085, al discordo plurilingue di Rambaldo di Vaqueiras.

Completano il volume quattro indici, di ampiezza assai notevole (pp. 199-256), che facilitano la consultazione dell'opera e soprattutto permettono allo studioso di rintracciare rapidamente le molte particolari osservazioni linguistiche che sono sparse nel libro e gli esempi che lo interessano: un indice analitico di tutta la materia, un indice dei vocaboli, un indice delle fonti (ossia degli autori, delle opere e dei testi di cui si parla nel corso del volume o che sono riprodotti nella seconda parte), e un indice bibliografico (che registra i nomi degli studiosi ricordati nel corso della trattazione e nelle note bibliografiche). I primi due, che sono i più ampi, sono dovuti a Giovanni Bronzini; gli altri a Costanza Pasquali.

Attendiamo con interesse la pubblicazione del secondo volume, che completerà questo ottimo *Manuale*, il quale avrà certo larga fortuna.

MARCO BONI.

GERHARD ROHLFS. — *Romanische Philologie.* Zweiter Teil: Italienische Philologie, Die Sardische und Rätoromanische Sprache. — Carl Winter, Heidelberg, 1952, pp. XII-230.

Del primo volume di questa introduzione agli studi romanzi, dedicato al francese e provenzale, G. Vidossi ha già dato notizia in questo *Giornale* **127**, 122. Il secondo volume, dedicato all'italiano, comprende un breve capitolo sui mezzi di lavoro, le riviste e i sussidi bibliografici, notizie sulla lingua, i dialetti, i dizionari, le grammatiche e il folclore, e appunti di storia della letteratura a sussidio di una bibliografia ragionata. Due appendici informano sul sardo e sul ladino. Il lavoro non ha, in alcun modo, la pretesa della completezza o del contributo scientifico; ma vuol costituire, innanzitutto, una guida e un orientamento per gli studenti tedeschi, che alle università arrivano vergini, si può dire, di letture e di notizie italiane. Ci sembra che l'equilibrio tra le parti, la densità dei dati e dei giudizi, il succoso riassunto e commento ai numeri della bibliografia rispondano perfettamente allo scopo che Rohlfs si era proposto. Lo stile secco e semplicissimo non è l'ultimo pregio di questo « Studienführer ». La bibliografia è, in proporzione, piú ricca dei reperibili contributi in lingua tedesca (e, per questo verso, può riservarci qualche sorpresa); ma colpisce, chi conosca la situazione delle biblioteche tedesche, l'ampiezza dei riferimenti ai nostri risultati piú recenti, sia in libri che in articoli.

Nei rapidi schizzi storici qualche scompenso può illuminarci sulla « fortuna » della nostra letteratura all'estero, negli ambienti di cultura italiana. Verga non è ancora penetrato, non ha conosciuto la sua vicenda postuma; è ancora un medio verista, accanto a Capuana, ma in sostanza al di sotto della Deledda e di Fogazzaro. Al contrario, l'interesse persistente per questi ultimi non ci sembra senza significato e senza rapporto con qualche tendenza tradizionale della cultura tedesca. PIETRO CITATI.

Novara e il suo territorio. — Banca Popolare di Novara, 1952, pp. 1038.

Ricorrendo l'ottantesimo anniversario della sua fondazione, la nota Banca novarese ha, con iniziativa degna di alta lode e d'imitazione, promosso la redazione d'un volume illustrativo della città e, per certe parti, della sua antica e moderna provincia: quale, anche

messe da parte la sontuosità della veste e la copia delle fotografie, molte città minori potrebbero desiderare di possedere. La Banca è ricorsa per quest'opera a collaboratori competenti, e taluno illustre: F. Cognasso (*Novara nella sua storia*), C. Baroni (*L'arte in Novara e nel Novarese*), L. Fassò (*Letterati del Novarese* e *Musicisti del Novarese*), L. Lenti e A. de Maddalena (*L'economia del Novarese attraverso i tempi*), S. Martinelli (*Profilo storico della carità e dell'assistenza nel Novarese*), M. Bonfantini (*Ritratto del Novarese*). Il linguista avrà mala grazia a esprimere il rammarico che, non vigendo piú anatemi gerarchici contro questa forma piú radicale e costitutiva della cultura popolare (alla quale il benemerito Touring Club Italiano non ha trascurato nella sua *Guida* di volgere l'attenzione), nessuna pagina sia stata dedicata ai dialetti, romanzi e alemannici, della provincia? Ne sarebbe scaturita forse anche l'opportunità d'un invito agli studiosi: posto che, sufficientemente note, soprattutto per merito di specialisti svizzeri, le parlate alpine, quelle delle Prealpi e della pianura sono scientificamente pressoché inedite. E comunque il capitolo avrebbe sfiorato la storia dell'erudizione locale: poiché, se nominativamente ricordato nel volume è solo il vocabolario valsesiano del Tonetti, non vi figurano, almeno esplicitamente, gli interventi, dilettanteschi ma non vani, degli altri amorosi novaresi, dalla raccolta di Antonio Rusconi (*I parlari del Novarese e della Lomellina*, 1878) alle monografiette del Garlanda per la Val Strona biellese, del Giordani per Alagna, del Pagani per Borgomanero, del Savaglio per Varzo, del Jonghi Lovarini per Ornavasso, ecc., anzi già del fisico Belli per la Valle Anzasca (il materiale è stato pubblicato solo in questo secolo dal Gysling); senza contare i testi giuridici che, stampati dal Pollini nel suo bel volume su Malesco, diedero ottimo incentivo all'analisi del grande Salvioni. A rovescio poi, se il primo grammatico del milanese fu il domese Capis (dal tipografo sconciato in Capris), un raccoglitore recente e bonario del gergo meneghino fu il poligrafo omegnese Bazzetta. D'altro lato, quel capitolo avrebbe permesso di non omettere certi fatti letterarî, non dico già spettanti al vernacolo attuale (poiché qui pochi nomi potrebbero essere aggiunti), ma a fasi antiche piú rilevanti. Senza insistere sui versi volgari scoperti da Ezio Levi in un codice della Capitolare di Novara, perché di piú che dubbia novaresità, va almeno ricordato che alla formazione del linguaggio facchinesco di Milano concorse, non meno del bleniese, il dialetto di Valle Intrasca (*Bedie doi fechin dol lag Mejó*); e fin dal seicento uso letterario subí anche il valsesiano, a opera d'un Prospero Torello da Borgomanero (Biondelli, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, pp. 128 ss.).

Oltre metà del lussuoso volume è legittimamente occupata dal profilo storico del Cognasso, che, sempre di prima mano, e particolarmente autorevole per il Medio Evo, accompagna il lettore dal

neolitico al Risorgimento: non oltre il 1859, purtroppo, benché il secolo successivo (adombrato di scorcio, p. 525, in « una trasformazione sociale gravissima: l'ascesa del Demos ») contenga eventi, non solo strettamente economici (ché questi sono egregiamente descritti dal Lenti e dal De Maddalena), ma appunto sociali e politici e parlamentari e fin militari, non meno interessanti dei millennî precedenti. Col capitolo del Cognasso interesserà lo storico della cultura quello, accuratissimo (almeno per i fatti di primo piano), del Baroni: talmente, anch'esso, di prima mano, che occorrerà avvertire come la ricostruzione del catalogo e della carriera del maggiore artista della regione, il Tanzio, si fondi, non già su elementi passati in giudicato, ma su ricerche, in buona parte inedite, e se non erro non ancora concluse, di Roberto Longhi e del Baroni stesso.

È chiaro però che in questa sede interessa piú direttamente la parte redatta dal Fassò: anche se la materia trattata sia meno insigne e stimolante di quella venuta alle mani del Baroni. Nelle tavole del Fassò ci siamo tutti, dal *flatus vocis* del retore Silone a noi minimi e infimi contemporanei: tutti o quasi tutti, poiché, anche tralasciando i viventi (ma almeno Guglielmo Alberti Lamarmora era nome da illustrare l'orizzonte della sua Biella), può sfuggire all'acribia del Fassò che novarese era l'oratore e lirico sacro padre Girolamo Francesco Tornielli, col suo discepolo e panegirista il canonico Albetti. Vero è tuttavia che, se geografico è il criterio, il passaggio di Rosmini a Domodossola e soprattutto a Stresa, le villeggiature di Manzoni e magari di D'Azeglio sul Lago Maggiore (e l'opera pittorica di Stefano Stampa, come provano i due caotici ma indispensabili tomi del Flori, avrebbe fornito rispettabili specimini perfino agli illustratori del libro) furono fatti di ben altra portata per la storia dello spirito che i modesti prodotti degli indigeni. E Rosmini ritiene importanza, di riflesso, per la stessa cultura locale, se i periodici piú serî delle alte valli, da *Oscella* alla *Rivista Rosminiana* (con la sola eccezione della vecchia *Cronaca della Fondazione Galletti*), sono segnati tutti da quell'impronta. Dirò di piú: meglio che una storia letteraria del Novarese, riuscirebbe ricca, spiritosa e nobilitante un'antologia del Novarese nella letteratura (non limitata al solito Butler). Di che pezzi nuovi di colore ha piú bisogno il mercato, una volta che Chateaubriand ha cristallizzato per sempre nei *Mémoires d'Outretombe* la sua sublime discesa dal Sempione?

Ma questa riserva, se tale si ha da chiamare, si rivolge semmai alla composizione generale del volume e alla sua sezione paesistica e turistica, e non può riguardare la proba e proficua fatica con la quale il venerando italianista ha assolto il cómpito a lui assegnato.

GIANFRANCO CONTINI.

SEBASTIANO AGLIANÒ. — *Il canto di Farinata.* — Lucentia, 1953, pp. 60.

Merita attenzione questo saggio, scritto con impegno e col desiderio di rivendicare alla poesia anche l'ultima parte del canto, solitamente meno ammirata di quella che agli occhi di tutti ha maggior rilievo. È un desiderio che va d'accordo con tanta parte della critica dantesca di quest'ultimo trentennio, fervida e accanita insieme nel tentativo di risolvere e, possibilmente, di dissolvere il problema formulato dal Croce del rapporto fra poesia e struttura nel capolavoro dantesco.

L'Aglianò prende le mosse dal Gramsci, che riscattava a funzione poetica la chiusa del canto, apparentemente didascalica e strutturale, ricollegandola all'episodio di Cavalcante e osservando che « essa illumina il dramma di Cavalcante e dà tutti gli elementi essenziali perché il lettore lo riviva »: osservazione certamente felice, anche se non risolutiva. Ma, prese di qui le mosse, egli va molto più lontano, tentando di tutto il canto una giustificazione più unitaria e mirando a leggere in quella chiusa anche la chiave dell'episodio principale, vedendo nel dannato il dannato e non l'eroe che i lettori comunemente ammirano e che tanti critici — non quelli romantici soltanto, come pare all'Aglianò — vedono grandeggiare quasi al di sopra della sua stessa pena. E fa questo, egli dice, non per gusto di detronizzare un eroe e di dissolvere un mito critico, ma per penetrare più addentro nella concezione dantesca e mostrarne l'unità d'ispirazione. La fierezza, l'amor di parte, la passione politica di Farinata non costituiscono, per l'Aglianò, gli elementi di quella prosopopea eroica in cui si scolpisce ai nostri occhi la figura del personaggio, ma gli elementi di un suo tormento, un accrescitivo della sua pena, un corrispettivo del suo peccato: « Perché non credeva nell'immortalità dell'anima, tutta la sua passione si era riversata sulla *breve vita* terrena; ora questa passione eternalmente è data a lui per lutto » (p. 28). Parafrasa, dicendo questo, un passo, che egli stesso cita, di Benvenuto da Imola, il quale va sempre più diventando un banchiere di borsa facile per certi odierni critici e lettori di Dante. Veramente l'illazione non è di Benvenuto, ma unicamente dell'Aglianò, il quale però l'appoggia alle di lui parole: « Imitator Epicuri non credebat esse alium mundum nisi istum; unde omnibus modis studebat excellere in ista vita brevi, quia non sperabat aliam meliorem ». Questa chiosa, buona tutt'al più a spiegarci un lato dell'uomo d'azione, è stata scambiata dall'Aglianò per una definizione totale del carattere di Farinata e, quel che è peggio, della natura del suo peccato. Qui sta l'errore suo fondamentale, veramente grave, dal quale discendono alcune tra le meno accettabili osservazioni sue, come gli accostamenti che a p. 29 egli fa tra il carattere di Capaneo e quello di Farinata; e dovrebbero invece

essere tutte distinzioni e contrapposizioni: già fatte del resto da una lunga tradizione critica, alla quale balzò sempre evidente il contrasto tra l'arrovellarsi tracotante ma impotente del primo e la veramente nobile e grande fierezza del secondo.

Una volta il Vossler ebbe una frase scultorea per definire la vera condizione di Farinata come dannato: « Se Farinata non parla del proprio peccato, egli lo serra nel proprio petto, come il sepolcro serra lui » (*La Divina Commedia ecc.*, Bari, Laterza, 1927, 67): il che non significa certo se non soffrirne da forti la pena conseguente. Quella pena è il fuoco, la tomba, l'inferno, le tenebre eterne della mente; ma non, come l'Aglianò vorrebbe farci credere, l'ardenza della passione politica nell'al di là a continuazione del torto attaccamento ad essa nutrito da Farinata nella vita terrena. Un simile giudizio non è né accennato né tanto meno espresso in nessun punto del canto, e tutto vi congiura invece — esaltazione, contrasto, dolore e compassione — a fare di quell'incontro dei due fiorentini una parentesi di rivissuta vita terrena, spettacolosa ai nostri occhi e nel cuore di Farinata: spettacolosa, proiettata com'è contro il fondo dell'eternità e della dannazione. Tanto ciò è vero, ossia è così vero che la passione politica non costituisce in sé e per sé una punizione divina per Farinata né un elemento intrinseco della sua dannazione che, finché Dante non dice o non pronunzia la sua pungente risposta, egli in sé stesso si esalta, e non con vuota iattanza ma con piena e solenne fierezza, dei trionfi a cui quella passione — nobile ai suoi occhi ancora oggi, ancora nell'inferno — lo condusse; e anche dopo quella risposta, non cruccio, bensì profondo dolore, non « umiliazione », come dice l'Aglianò, bensì rammarico e desiderio inestinguibile di nuova vittoria salgono dal petto di Farinata: né le susseguenti richieste d'informazione e proteste e vanti di dedizione alla patria deflettono di un pollice da questa linea di nobiltà e di fierezza, che non ha in sé nulla di peccaminoso né tanto meno di dannato, nemmeno agli occhi di Dante e nemmeno, crediamo, agli occhi di Dio.

Ma oggi viene di moda ricondurre a pedagogia religiosa anche i capolavori della poesia e cercarvi i misteri dello spirituale e dell'al di là, e, divenuto sempre più frequente l'invito a non solo comprendere ma quasi anche a sposare le disposizioni morali che ebbero i nostri poeti credenti, si torna a subordinare l'intelligenza dei loro testi all'intelligenza della loro fede, col risultato di deformare, piegandoli sul paradigma dei loro schemi concettuali, anche le più pure e le più cristalline creazioni che essi ci diedero da poeti e da uomini prima ancora che da credenti.

E questo è il risultato a cui è giunto l'Aglianò: per volere rivendicare lo schema alla poesia, è andato tanto oltre che ha mortificato la poesia sotto l'uggia dello schema.

Questa franca discussione, non vuol dire tuttavia disprezzo delle sue opinioni. Anzi, a nostro modo di vedere, sempre meglio ciò che vale a stimolare e rimettere in moto le idee che l'acqua stagnante delle semplici ripetizioni e delle amplificazioni!

RAFFAELE SPONGANO.

AUGUST BUCK. — *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance.* — Tübingen, M. Niemeyer, 1952 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Heft 94).

Interessante lettura ci offre il libro del Buck sulle poetiche italiane dal medio evo alla fine del rinascimento; interessante per quegli argomenti che l'autore aveva già fatto oggetto di studio in saggi qui riassunti o rifusi, la critica di Cristoforo Landino o Dante nel pensiero degli umanisti; interessante per le altre pagine, nelle quali egli si rifà, ripensandole, alle conclusioni di altri studiosi, il Vossler e lo Spingarn, il Croce e il Trabalza, il Curtius e lo Gmelin, e in genere di quanti han trattato di questioni e di scrittori del periodo da lui preso in esame. Suo intento è stato, come si dice nella premessa, di tracciare la storia delle « dottrine poetiche » o delle « poetiche » (*Dichtungslehren*), una storia che si distinguerebbe, a suo credere, dalla storia dell'estetica letteraria come della poetica normativa e della critica, essendo la « poetica » più propriamente la coscienza che il poeta si forma del problema della poesia in generale e dell'opera propria in particolare. Sennonché nella stessa premessa il Buck afferma poco più innanzi che « la storia dell'estetica letteraria italiana dal medio evo alla fine del rinascimento, nella quale i poeti hanno una parte decisiva, è per gran parte identica alla storia delle dottrine poetiche »: e per vero (ma poteva essere altrimenti?) il suo libro tratta non meno che dell'oggetto da lui indicato e definito, dell'estetica letteraria e della poetica normativa e della critica, quando non tende ad assumere, per l'incertezza dell'assunto iniziale, l'aspetto di un compendio di storia della letteratura. Ma, se una nozione più chiara e precisa dei fini e dei concetti direttivi della sua indagine lo avrebbe trattenuto dall'intricarsi in distinzioni e sottodistinzioni troppo sottili e ingannevoli (la sua *Dichtungslehre*, egli anche ci avverte, è affine ma non identica alla *Dichtungstheorie*, di cui parla il Curtius), e gli avrebbe permesso di svolgere un discorso più serrato e in ogni parte coerente, legittimo è il suo proposito di rivolgere l'attenzione al momento in cui i poeti e gli scrittori e, aggiungiamo noi, i lettori, tentano di acquistare, partendo dalla propria esperienza, la

consapevolezza del fatto letterario e dell'attività poetica: ne dovrebbe venire non una storia a sé stante delle « poetiche », ma una considerazione meno astratta della storia del pensiero estetico, intimamente congiunto all'esperienza letteraria, e a un tempo un'integrazione necessaria della storia della letteratura. E se non del tutto persuade nelle premesse e nel corso del lavoro, il suo libro resta un buon contributo a quella considerazione più aderente e complessa del pensiero intorno alla letteratura, e si legge con profitto, anche dopo le opere più note su questa materia, per la chiara e diligente esposizione, che invita a riflettere su quella storia tutta e su parecchi punti di essa.

Spiacerà al Buck se mi soffermo su alcuni di quei punti intorno ai quali la sua trattazione mi sembra manchevole o lacunosa? Sul *Naugerius* del Fracastoro, anzitutto: un tentativo, egli dice, di congiungere il dominante aristotelismo col filone del pensiero platonico, non riuscito però, nonostante l'impegno e la serietà del pensatore, poiché non sarebbe superato, a suo giudizio, il dualismo fra l'ispirazione poetica, platonicamente considerata, e la poesia nella sua oggettività, per giudicare la quale il Fracastoro tornerebbe ai precetti per lui sempre validi della retorica: così come accadrà al Minturno e al Patrizi, il cui platonismo non potrà aver ragione della retorica e della poetica aristotelica. Ma è questo il senso e il significato storico di quel bellissimo dialogo? È stato detto in uno studio che il Buck non ricorda, di Murray W. Bundy (1), che « la teoria fracastoriana si riferisce alla bellezza dello stile, dei mezzi materiali dell'espressione, piuttosto che all'amore platonico delle idee » e si ricollega non tanto a Platone o ad Aristotele quanto a Cicerone: una tesi certo unilaterale, ed erronea in quanto mira a negare il valore speculativo dell'operetta, ma che ha una sua parte di vero. Perché l'originalità e l'importanza di quel che, se piace, diremo col Buck il tentativo del Fracastoro, consiste appunto nell'incontro che nella sua pagina si attua del motivo platonico della Bellezza col motivo umanistico del bel dire, — due motivi che rimangono distinti e paralleli nella letteratura quattrocentesca, — nell'avere cercato e ravvisato l'universale aristotelico nello stile, nei « mezzi materiali dell'espressione », per dirla col Bundy, o dell'*elocutio*, come bene ci illustra il significativo esempio delle *Georgiche* virgiliane, in cui è presentata non la *res nuda*, come nel discorso di un qualsiasi parlante o di un qualsiasi scrittore, a cui basterebbe il termine « bosco », bensì del bosco « l'idea vestita di tutte le sue bellezze »: « *Sicubi nigrum Ilicibus crebris sacra nemus accubat umbra* ». Così il *Naugerius*, in cui si celebra il poeta

(1) G. Fracastoro, *Naugerius sive de Poetica Dialogus*, with an english traslation by Ruth Kelso and an introduction by Murray W. Bundy. The University Illinois, 1924.

come colui che solo « *simpliciter bene atque apposite dicit* », viene in certo senso a concludere, dandogli il sigillo speculativo, il movimento umanistico, e a fissare in pagine singolarmente felici quel che rimane l'insegnamento duraturo dell'umanesimo sulla poesia. E questo, se non erro, è il significato storico dell'opera del Fracastoro, che non bene s'intende, se col Bundy lo consideriamo soltanto un retore ciceroniano, o, come il Toffanin, uno spirito attardato e scarsamente originale (certo egli è estraneo ai problemi e alle preoccupazioni del più maturo aristotelismo cinquecentesco, ma resta per questo sminuita la sua peculiare originalità?), o ravvisiamo nelle sue affermazioni « uno di quei lampi di luce » in mezzo alle fitte tenebre della critica anteriore al romanticismo, che vi scorge il Trabalza, benemerito ma troppo scolastico studioso della storia della critica; o infine se non rileviamo se non un contrasto, dubbio, fra le intenzioni e i risultati, e lo accostiamo per questo a pensatori da lui diversi per esperienza, metodo, intenti, come fa l'autore di questo libro.

Al quale vorrei chiedere pure perché, trattando delle poetiche cinquecentesche, ha tralasciato di far menzione del Campanella: se pur non gli è stata accessibile l'importante edizione del Firpo (1) — anche da noi poco divulgata per il tempo e le condizioni in cui è stata stampata — e perciò non ha conosciuto la *Poetica* italiana e l'ampio studio dell'editore, doveva essergli nota la *Poetica* latina, oltreché il commento alle poesie e le poesie stesse, nelle quali con maggior energia il pensatore-poeta ribadisce il suo pensiero sulla natura e l'ufficio della poesia. Certo si potrà convenire nel severo giudizio del Croce (2) sul valore speculativo della poetica campanelliana (« Il Campanella, il quale aveva animo di poeta... si dimostra in quanto filosofo affatto ottuso a cogliere la natura della poesia, tantoché tra gli intellettualisti delle Poetiche cinquecentesche nessuno più rozzamente di lui definì i poemi... »): ma quella stessa rozzezza, lo stesso moralismo, la stessa insistenza sulla « verità » della poesia, hanno un loro significato, in quanto non hanno origine da un'inerzia intellettuale, bensì da esigenze fortemente e appassionatamente sentite, che non possono essere trascurate da chi faccia la storia delle discussioni dell'ultimo rinascimento intorno alla poesia, anche se non si sono risolte in una soddisfacente formulazione concettuale, superando quel che in esse era di unilaterale e talora di contraddittorio. Siamo col Campanella veramente alla fine del rinascimento, sia che egli esasperi la duplicità delle poetiche cinquecentesche, accentuando con tanto vigore il motivo del fine etico e della verità, sia che critichi l'uso delle favole mitologiche e si faccia banditore di nuovi, moderni contenuti poetici, sia che esca in espres-

(1) T. CAMPANELLA, *Poetica*. Testo italiano inedito e rifacimento latino a cura di Luigi Firpo, Roma, R. Accademia d'Italia, 1944.

(2) B. CROCE, *Discorsi di varia filosofia*, Bari, Laterza, 1945, vol. II, pp. 220-21.

sioni sdegnose contro le regole (« queste regole pedantesche oscurano ed ammorzano lo spirito puro e lucido del poeta »... « andare sugli minuzzi delle regole degli scrittori a senno d'altri e non di quello che nella natura occorrer si vede, fa sempre l'uomo meno ammirabile e di minor grido che gli altri non soggetti... »). (1) ed esalti Dante appunto per essere « uscito dalle regole comuni »: « Vi è poi la *Divina commedia* di Dante, il quale uscito dalle regole comuni, quanto più le trapassò, tanto più dimostrò che il divino spirito del poeta architettonico non si obbliga a regole da questo o da quel pedante descritte, né all'imitazione di quei poeti, che dal volgo sono apprezzati come gli istruisce Aristotele ad imitazione di Omero, ma all'utile e al diletto ragionevole ed all'imitazione della natura » (2).

Spettava perciò al Campanella, nel quale, come ha ben detto il Firpo, « l'idea classica nel senso letterario, faticata riconquista del Cinquecento è ormai ben morta, dileguato per sempre è il sogno degli umanisti » (3), una parte e una parte cospicua nell'ultimo capitolo, dedicato dal Buck alla ribellione contro la poetica classicistica: ma, a parte questa lacuna, non mi sembra che queste siano fra le sue pagine migliori, per il disordine, disordine cronologico e ideale, con cui sono presentati spunti di polemica anticlassicistica di diverso significato e di diverso valore. Possiamo porre sullo stesso piano la celebre pagina contro i « regolisti » degli *Eroici furori*, con cui s'inizia la rassegna, e affermazioni bizzarre del Berni e del Lando, e propositi di modernità enunciati dai prologhi del Lasca e di altri commediografi? Forse l'impostazione di questo capitolo, che non ci soddisfa del tutto, deriva dall'impostazione di tutto il suo discorso sulle poetiche del Cinquecento, che non rende conto della ragione storica di quel lavoro non arbitrario e non vano intorno alla poesia, e non soltanto di quello rivolto alla definizione della poesia e del suo fine, al verisimile e all'universale poetico, ma di quello, che dall'altro non si può disgiungere e che non ebbe soltanto un valore pratico ma speculativo, dell'ordinamento delle opere di poesia entro classi e della definizione dei caratteri di quelle classi, delle « regole » proprie ad ogni « genere » di poesia. Per quel lavoro si ordinava l'esperienza letteraria classica e volgare, e si giustificavano, con la poesia, le singole opere poetiche riportate nell'ambito di un genere riconosciuto: di qui l'importanza delle discussioni sul genere nuovo, il « romanzo », e di quelle sulla lirica, ammessa come un genere legittimo, accanto ai generi aristotelici dell'epica e della drammatica, importanza non messa bene in luce dal Buck, al quale, fra l'altro, deve essere sfuggito l'articolo del Croce sulla *Teoria della*

(1) Vol. cit., p. 109.
(2) Vol. cit., p. 108.
(3) Vol. cit., p. 30.

poesia lirica nella poetica del cinquecento, e particolarmente sul Segni (1).

Anche la reazione contro la critica delle regole e dei generi si potrà meglio intendere quando questa non ci sarà apparsa soltanto come un'arbitraria imposizione di retori: soltanto quando quel lavoro sarà compiuto, il Bruno potrà rilevarne la insufficienza (2). Né io concluderei col Buck che nelle affermazioni da lui raccolte contro il classicismo sia in germe un nuovo movimento ideale, che porterà alla liberazione da quella poetica: esse sono tutte, quale sia il loro valore (ora espressioni di un umore bizzarro, ora luoghi comuni, ora non prive di risonanza speculativa) voci complementari, per così dire, del classicismo dominante. Non in quegli accenni, isolatamente presi, ma nel movimento tutto del classicismo rinascimentale è l'origine del moderno pensiero critico, che, se è sorto contro di esso, da esso pur muove, appunto per questo, ma non soltanto per questo.

Dovrei infine rilevare alcune sviste o *lapsus*, in cui il Buck, studioso per altro così attento e coscienzioso, è incorso. Non mi pare, ad es., conforme al testo petrarchesco da lui ricordato (un passo della lettera XIV del XVI libro delle *Familiari*), l'interpretazione che egli ne dà: « Die Pflege der Beredsamkeit erscheint Petrarca wichtiger als die Sorge um das Leben » (p. 54), perché il Petrarca non già approva, bensì deplora questa tendenza sua e di tutti i letterati: « Vide, amice, quanto nobis omnibus qui pulverem palestre huius attingimus, maior sit eloquentie cure quam vite, et antiquius fame studium quam virtutis; quanta, queso, vigilantia cavemus nequid sordidum incultumve sit, cum vite interim negligentes multa ibi squalida prorsus et horrentia contemnamus » (3).

Né andava tradotta con « Vernunft » la voce « ragione » che ha, come è ovvio, il significato di tema, argomento, materia nei versi guittoniani (perché citarli nella vecchia edizione Valeriani, anziché in quella dell'Egidi?): « ... m'abonda ragione, Perch'eo gran canzon faccio e serro motti, E nulla fiata tutti Locar li posso, und'eo rancuro »; errore tanto più grave in quanto il Buck ne trae un giudizio

---

(1) B. Croce, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, vol. II, pp. 108-117. Sull'importanza di queste classificazioni e delle discussioni sui generi cfr. anche nel mio studio *Genesi e storia dei generi letterari*, in *Tecnica e teoria letteraria*, Milano, Marzorati, 1951, 2ª ed., le pp. 47-55.

(2) A proposito della pagina del Bruno, il Buck afferma di non accettarne l'interpretazione del Croce, per cui essa sarebbe una critica del concetto dei « generi », in quanto vi ravvisa sôltanto una critica delle « regole »: non avverte però che « regole » e « generi » sono due aspetti di un'unica concezione, poiché soltanto da un'estetica empirica e classificatoria si possono ricavare norme o regole, e che il Bruno esplicitamente afferma: « Tanti son geni (generi) e specie di vere regole, quanti son geni e specie di veri poeti ».

(3) F. Petrarca, *Le Familiari*, a cura di V. Rossi, Firenze, Sansoni, 1937, vol. III, p. 211.

sulla poetica e sulla poesia di Guittone: « Ein starker Hang zu rationalistischer Zergliederung und philosophischer Spitzfindiskeit lässt seine moralphilosophischen Gedichte trocken und schwer verständlich erscheinen; ein Mangel den Guittone aber nicht als solchen empfand, denn ihm musste das Uberwiegen der ' Vernunft ' als ein Vorzug erscheinen. Er bedauert nur dass er nicht genug ' motti ', d. h. Sinnsprüche oder Sentenzen in seinen Dichtungen unterbringen kann » (p. 27).

Quale confusione di schede poi o inganno della memoria lo ha indotto a fare della latina *Storia veneta* del Bembo un'opera italiana « fortemente latineggiante », anzi un esemplare di prosa classicistica italiana? (1). Ma né queste sviste né dissensi parziali devono impedirci di riconoscere il valore del libro, che dovrà essere tenuto presente da quanti si occupano degli argomenti trattati nelle sue pagine.

MARIO FUBINI.

LEONARDO DA VINCI. — *Scritti scelti.* A cura di ANNA MARIA BRIZIO. — Torino, UTET, 1952, pp. 696 (Collezione « Classici Italiani » diretta da F. Neri, vol. 40°).

Diamo subito atto alla Brizio del felice esperimento di ordinare cronologicamente questa ricca scelta di scritti di Leonardo. Le date approssimative sulle quali è imperniata la distribuzione cronologica della scelta sono il 1490 e il 1500; e cioè: scritti fino al 1490 (da fogli anteriori al manoscritto B databile intorno al 1486-88; da fogli del manoscritto B e contemporanei; da fogli del codice Trivulziano che è del 1490 circa); scritti dal 1490 al 1500 raggruppati per materia (Favole, facezie ecc.; Architettura e scultura; Il libro della pittura; Delle acque; ecc.); scritti posteriori al 1500, raggruppati anch'essi per materia. Su molti argomenti, quindi, si ha spesso il modo di seguire un mirabile svolgimento e approfondimento del pensiero di Leonardo, che dagli interessi prevalentemente pratici della sua giovinezza e della prima maturità s'innalza via via travagliosamente verso le più alte vette che la meditazione scientifica del genio umano può raggiungere.

La Brizio è consapevole di quel tanto di arbitrario che non si può evitare in un siffatto criterio di scelta e di ordinamento, ma i risul-

---

(1) Come egli scrive in due luoghi: « Der Stil der ' Prose ' selbst und der seiner Briefe, sowie die noch stärker latinisierte Sprache der ' Istoria Viniziana ' stehen am Aufang des Boccacismus, so wie sein ' Canzoniere ' den Petrarkismus einleitete » (p. 127); « Wie Bembo in der Lyrik am Anfang des Petrarkismus steht, so ist auch die klassizierende Prosa seiner Briefe und vor allem seiner ' Istoria Viniziana ' für das gesamte Jahrhundert richtunggebend » (p. 138).

tati lo giustificano pienamente. Quel che la Brizio ha scoperto per sé nella meditata lettura dell'enciclopedia leonardesca, e cioè il progressivo sopravanzare del fascino che sul lettore esercita la mente stessa di Leonardo, rispetto all'interesse oggettivamente grande per il campo immenso delle sue ricerche, ha dato l'impulso principale ai criteri della scelta e dell'ordinamento e all'ordito del discorso critico dell'Introduzione: « A mano a mano che si procede nella lettura e nella meditazione degli scritti leonardeschi, su ogni altro interesse prevale sempre più vivo ed esclusivo l'interesse per la mente stessa di lui, Leonardo, i suoi procedimenti, il meraviglioso cammino percorso dai primi frammentari scritti giovanili ai lunghi scritti folti, compatti, ramificati in ogni direzione, dell'età matura e tarda. La forma di quest'antologia s'è andata configurando sotto la spinta, appunto, di questo prevalente interesse » (p. 14). Vorremmo dire che la Brizio, per rimanere fedele a tale suggestione, abbia sapientemente messa in sordina la competenza specifica sugli scritti concernenti l'architettura, la pittura e la scultura.

Ben curata ci pare, in genere, la correttezza formale dei testi, riveduti direttamente sugli originali. Da accettare senz'altro, a p. 60, la correzione del testo della Commissione Vinciana in un passo a c. 156 v. del codice Arundel (« E vo' che *sappi che* questo medesimo », di fronte a « E vo che *s'apichi* questo medesimo »); e a p. 171 la correzione del testo del Piumati a c. 117 r. b del codice Atlantico (« e più degna cosa *allegherò* allegando la sperienzia », di fronte a « e più degna cosa *a leggere* allegando la sperienzia »). Si poteva forse evitare il continuo oscillamento nella trascrizione della preposizione *in* dinanzi a *m, n, l*: *i' modo, i' nessuno, i' loro* ecc., accanto a: *in modo, in nessuno, in loro* ecc. Uniformando nella trascrizione della forma intera si sarebbe evitato anche l'equivoco con *i'* = *il* (per es., a p. 75 *i' lauro* (il lauro); a p. 319 *i' lume* (il lume).

Le note a pie' di pagina, data l'indole della collezione, non sono molte, ma per la corrente interpretazione dei vocaboli meno comuni supplisce convenientemente il *Glossario*. Poiché a p. 92 vedo una nota concernente un passo del codice Atlantico (« Aristotile nel terzo dell'Etica: l'uomo è degno di lode o di vituperio solo in quelle cose che sono in sua potestà di fare e di non fare. ») col riferimento a un richiamo del Solmi che indica la fonte non in Aristotile, ma nel *Convivio* di Dante (III, IV, 6), segnalo altri due probabili riscontri col *Convivio*: a p. 169, dove a proposito dell'occhio si dice che « è finestra dell'anima » (cfr. *Convivio*, III, VIII, 9: « Li quali due luoghi [gli occhi] per bella similitudine si possono appellare balconi della donna che nel dificio del corpo abita, cioè l'anima »), e subito dopo a p. 170, dove si dice che « naturalmente li omini boni disiderano sapere » (cfr. *Convivio*, I, I, 1: « tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere »).

VINCENZO PERNICONE.

RUZZANTE. — *La Pastorale*. Introduzione, testo, commento e glossari di EMILIO LOVARINI. — « La Nuova Italia » editrice, Firenze, 1951 (Biblioteca di studi superiori, Vol. XIV, Filol. italiana e romanza). In-16°, pagine XXIV-130.

A partire dagli ultimi decenni del secolo scorso ci si è piú volte accinti a dare alle stampe la *Pastorale* del Ruzzante, pervenuta a noi in un unico manoscritto, quel marciano Ital. IX 288 che contiene anche la *Venexiana*; ma sempre una cattiva stella aveva fatto fallire l'impresa.

Nel 1874 fu tratta copia del componimento dal nob. Camillo Soranzo e mandata al libraio Martelli di Livorno, che — ignoriamo perché — non ne fece nulla. Altra copia ne trasse nel 1887 Lorenzo Stoppato per la sua edizione delle Opere del Ruzzante data a stampare al tipografo Prosperini di Padova; ma quando i primi nove fogli dell'edizione, contenenti oltre alla *Fiorina* la *Pastorale*, erano già composti e tirati, un incendio distrusse tutto il lavoro, e se ne salvò un'unica copia dei fogli stampati, che finì in mano di Vincenzo Crescini e fu poi da lui donata al Lovarini.

Mezzo secolo dopo il vecchio e sfortunato componimento fu compreso dal Lovarini tra le opere del Ruzzante ch'egli doveva pubblicare nel *Corpus* del teatro italiano diretto da Renato Simoni per l'Accademia d'Italia; e nel 1942 il manoscritto era già in mano dell'Editore (1). Ma soppressa l'Accademia d'Italia, anche il progetto del *Corpus* (per il quale Ferdinando Neri aveva preparato un volume di scenari della Commedia dell'arte e chi scrive attendeva all'edizione delle Commedie del Calmo) andò in fumo. Si doveva arrivare al 1951, perché la *Pastorale* vedesse finalmente la luce per merito dello stesso Lovarini, che ne ha curato l'edizione, e del Contini, che l'ha accolta nella collana di « studi superiori, sez. filol. italiana e romanza » da lui diretta per la Casa editrice « La Nuova Italia ».

Da quel poco che se ne sapeva era invalsa la convinzione che questo giovanile componimento nulla avrebbe aggiunto « alla gloria del

---

(1) Un'edizione delle opere di Ruzzante, che comprende anche la *Pastorale*, è ora in corso di stampa presso l'editore Giuseppe Randi di Padova, a cura di Ludovico Zorzi e Gianfranco de Bosio del Teatro dell'Università patavina. Di questa bella edizione, fornita di traduzione italiana a fronte e apparato critico-scenico (un « glossario generale » seguirà nel volume X ed ultimo), sono già usciti due volumi: il IV, contenente la *Moscheta* (a cura di L. Zorzi e G. de Bosio), e il VI, contenente l'*Anconitano* (a cura di L. Zorzi). Qualche anno prima (1949) Raffaello Viola, immaturamente scomparso, aveva stampato nei *Due saggi di letteratura pavana*, con la versione italiana a fronte, i *Due dialoghi di Ruzzante in lingua rustica, sentenziosi, arguti e ridiculissimi* (*Ruzzante reduce* e *Bilora*).

Ruzzante ». La conoscenza diretta dell'opera consente qualche precisazione. La *Pastorale* consta di due parti: l'azione principale in italiano, sostanzialmente conchiusa in sé stessa, da qualificarsi per il suo pathos come dramma elegiaco; e le scene buffe in bergamasco e pavano che vi si allacciano con legami non troppo stretti, in funzione di prologo e di epilogo. Ora, la parte centrale non eccelle davvero per pregi d'invenzione, svolgimento, lingua e stile; ma le scene buffe sorprendono per la loro vivacità (i tempi non si formalizzavano per quel poco o molto che vi entra di scurrile), specie se pensiamo che l'autore era alle sue primissime armi. E non solo per questa vivacità e per i caratteri che già si delineano e diventeranno costanti di qualche personaggio, ma anche per il modo come vi sono accostati e intrecciati il serio e il farsesco (concordo pienamente col Lovarini nell'escludere ogni intenzione ironica o parodistica rispetto all'azione principale), la *Pastorale* segna un momento non trascurabile nella storia dell'arte del Ruzzante e della corrente a cui egli appartiene.

Il testo, in piú luoghi malconcio, ha richiesto non pochi interventi e la sua interpretazione è, per usare parole dell'editore, « irta di difficoltà ». Nessuno meglio del Lovarini, a cui tanto dobbiamo per la conoscenza dell'antica letteratura pavana, era preparato a provvedere agli uni e a superare, nei limiti del possibile, le altre; ma non sempre gli ha arriso il successo. Le note che seguono vogliono essere un modesto contributo a risolvere i dubbi che rimangono. Cito pagina e verso; le abbreviature, le poche volte che ne faccio uso, sono quelle del Lovarini.

8, 52 *zagarele*: vedi ora Prati, *Voc. etim.* 1058; dal significato di nastro (cfr. fronzoli) credo si possa venire a quello di ' cose da poco ', ' bagattelle '.

8, 53 *lo Amore*: non c'è ragione di definire letterario l'articolo, v. Wend. 99.

13, 160 *Ai Santi Dibeniti*: l'interpretazione del L. mi pare forzata; preferirei, per quanto meccanica, quella del Salv. 321.

21, 58 *Egidio*: non l'Egidio della leggenda francescana, ma S. Egidio abate, la cui festa cade al 1° di settembre ed ha in Francia, nei paesi tedeschi e altrove notevole importanza calendariale. Il culto del santo si diffuse in Italia dalla Provenza (Serra, *Vie Romane e Romee nel Canavese* 258 n.) ed è attestato anche nel Veneto dal npr. *Zilio* e da alcuni toponimi (Olivieri, *Saggio di una illustrazione generale della Toponomastica veneta* 125 e 132).

26, 14. Forse non era necessario sostituire la forma dialettale *chi*, mentre son rimaste tante altre forme dialettali (per es. *fiolo*, *on*, *latte* e *mele* f.).

28, 33 *aspi*: del *Bestiarius* Goldstaub-Wendriner era da citare oltre a p. 48 anche 357 ss. L'*aspi* di Ruzzante si spiega meglio avendo presente che il *Bestiarius* parla della « vipera » (specie di drago).

29, 50 *on*: non pare lecito interpretare *on*, per la funzione che avrebbe nella frase, con ' si ' (*omo* indet.). Meglio, come proposto dal Contini, leggere *chon* = come. (Piú difficile *onche onque*).

42, 100 *scade*: per l'esattezza, il bol. non conosce un verbo *scadere* ' prudere ', ma solo il sost. *scadaur* ' prudore '. Comunque, non n'è infirmata l'interpretazione.

50, 68 *sé*: la grafia *xe* riesce piú univoca.

56, 2 *ch'i*: non piuttosto *chi*?

61, 76 *mula*: era da notare il quiproquo di Bertuolo, avviato verso la stalla.

62, 101 *cedi*: non mi è chiaro.

65, 161 *canestri che n' ha fond*: è troppo azzardato pensare ai ' canestri senza fondo ' già in uso per significare simbolicamente una ripulsa d'amore?

68, 10 *sgarugiò*: il significato proprio del vocabolo (« sgherigliato ») porterebbe piuttosto a « svuotato, spolpato, smidollato ».

68, 15 *de fato*: s'incontra in Magagnò col valore di ' subito '.

68, 15 *buò*: mi pare forzato attribuire a Ruzzante intenzioni ' imitative ' particolari.

69, 22 *fossel*: non è da premettere un *se*?

70, 40 *tavanarte*: ' pizzicare ' è molto espressivo, ma il significato del riflessivo *tavanarse* suggerisce ' stuzzicare, inquietare '.

72, 31 *voré*. Non sarà da leggere *vorà* (= *vorave*)?

72, 35 *presuvi*: vocabolo oscuro e verso guasto, perché manca l'infinito che si attende dopo *pòssitu*. Con molta esitazione proporrei: *possitu, viso de persuti | aer d'agnora mal in corpo*. Cfr. *viso de persuto* 49, 52, e nota le assonanze *poch*: *corp* 96, 112, *Francesco*: *presto* 12, 131.

73, 39-42: non mi è chiara né mi convince l'interpretazione del Lovarini.

74, 58 *sgarguzzi*: ' canne della gola ' pare escluso dal *tuti du i* che precede. O vi si nasconde uno sconcio doppio senso? Forse è da sostituire, con vantaggio del senso, *sgarluzzi* (da *sgarla sgherla*, Mussafia, *Beitrag* 161) ' gambe '.

77, 29 *fato*: sarà da leggere *fat*.

77, 31 *vis*: per *bisi* è difficile. Ma in questo ludicro parlare crittolalico non è da escludere un giuoco di parole con *bisi* e *vesse*.

83, 116 *paroli*: *ma no lì*. Anche ricordando gli esempi classici di rime consimili, si rimane perplessi. Ma non saprei che altro suggerire. *Manoli* (Emmanuele) è nome troppo raro per essere usato, come Brombilo o Nale, con tono di scherno.

83, 118 *for del carner*: mi sfugge perché il L. pensi a « un'ernia »; io avrei interpretato, ' mi faresti andare fuor dei gangheri '. Un tantino piú vicino il ted. « aus der Haut fahren ».

88, 58 *el paltra*: si direbbe di gergo, ma non riesco a trovare il vocabolo in nessun posto. E il passo è guasto.

92, 43 *ci ha*: non persuade neppure il Lovarini; *ira* disturberebbe meno.

92, 48 *strenigozzo*: è difficile staccarlo dal gruppo di voci registrate dal REW 4493, alle quali sono da aggiungere il com. *sternegà* ' patire ', bresc. *sternegà* ' infettare, ammorbare ', ver. *stenegar* ' appestare '. Ma è altrettanto difficile definirne il significato. Per il suffisso v. le *Giunte* del Salvioni alla *Formenlehre* del Meyer Lübke § 419; seguendo questa traccia, proporrei dubitativamente ' fetidume, letamaio (vasca del letame) '.

98, 146 *trenzcost*: mi fermerei al nome dell'uccello (Hillyer Giglioli, *Avifauna* 131 e 133) usato come ingiuria, a somiglianza d'altri nomi di uccelli. Resta da spiegare *trenz* per ' trenta '.

98, 161 *borsato*: sarà anche qui, come in Magagnò, la borsa del danaro.

99, 173 *foreselo*: Ruzzante avrà pensato a un piccolo foro, non alle forbici. Il Patriarchi ha *forese* per ' cesoie ', ma è un errore di stampa.

99, 176 *dir*: poteva rimanere il *dar* del ms.; Ruzzante minaccia il dottore.

99, 180 *milise*: Hillyer Giglioli 19 registra *miliésa* ' rigogolo ' proprio da Padova.

100, 202-203 *runfa triunfa*: si può vedere Sella nel *Bulletin Du Cange* V (1930) e Bosshard nella Misc. Jud. 434 e 440.

101, 210: metterei l'esclamativo dopo *un Dio ve salve*, che significherà ' un accidente '; *cata* è congiuntivo. La tigna si cura ungendola: perciò *coesela*.

102, 231 *soler da moni*: ' palco da scimmie ' è un'ingiuria singolare, da confrontare solo a distanza con 58, 18 *scrozzola de zueti*; ma non saprei che altro proporre.

102, 232 *regoni*: la parola mi è nota dalle Rime di Meno Beguoso, dove ricorre frequente col significato di ' vestire, addobbare ' (probabilmente dallo stesso tema di ' arredare, corredare '). Avrà qui, dove parla un bergamasco, lo stesso significato? Mi par difficile discostarsene, e il senso non dà soverchie difficoltà (cfr., ' un asino calzato e vestito ') (1).

102, 234 *caval de Dè*: è propriamente la ' coccinella ' (Garbini, *Antroponimie* 376); ma qui è sinonimo di ' asino ' (= cavalcatura del Signore).

103, 252-254. Non mi stupirei che Ruzzante avesse presente un noto motivo novellistico.

---

(1) *Regonâ* è anche del friulano (v. il *Nuovo Pirono* 861), dove ha più significati (oltre a quello di ' vestire ammodo '): ' prendere cura, procurare, lavorare bene ' (vedi *reonâ*, *rionâ*, ' rendere ', *rion*, ' accrescimento, guadagno, profitto '); ma non pare che giovino per l'interpretazione.

105, 22 *pizzò*: il plurale rende difficile l'interpretazione ' canestra '. Potrebbe essere ' piccioni ' (adattamento della parola italiana), bianchi come la ricotta.

109, 60 *smate*: per una svista, non è stato spiegato né compreso nel glossario; da *smatar* ' beffare ', vedi Patriarchi, Boerio e Mussafia, *Beitrag* 129 (*asmatar*).

Per la grafia sarebbe stato consigliabile distinguere *c g* d'uscita velari e palatali e la desinenza *-à* del condizionale da quella del futuro.

GIUSEPPE VIDOSSI.

Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento, a cura di ETTORE BONORA. — Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, in-8°, pp. XI-1144 (« La letteratura italiana, Storia e testi », direttori: R. Mattioli, P. Pancrazi, A. Schiaffini, vol. 47).

Viaggiatori del Settecento, a cura di LEONELLO VINCENTI. — Torino, UTET, 1950, in-8°, pp. 635 (« Classici Italiani », collezione diretta da F. Neri, vol. 72).

I volumi del Bonora e del Vincenti non nascono dall'intento semplicemente editoriale di mettere insieme un certo numero di passi di scrittori del secolo decimottavo, ma, pur nella diversità dell'impostazione, trovano la loro ragione in un comune atteggiamento di storica simpatia verso alcuni aspetti della civiltà settecentesca, nei quali più vivacemente, se non più intensamente che in altri, è possibile rendersi conto del sorgere e del formarsi, nel terreno concreto della nostra tradizione letteraria, di quelle « forze originarie » di cui parla il Cassirer nella sua *Filosofia dell'illuminismo*. Ben chiaro ci sembra questo atteggiamento nell'ampia scelta del Bonora, la quale prima ancora che dall'argomento, dal comune interesse verso il giornalismo e la cronaca in cui quasi tutti gli scrittori raccolti convergono, trae la sua giustificazione e la sua unità dal proposito di comprendere e far comprendere questo interesse come una manifestazione caratteristica di quell'« amore delle cose concrete », che è appunto una delle forze vive del Settecento italiano ed europeo. Ma è, al tempo stesso, merito particolare del Bonora l'aver sempre tenuta presente la reale complessità dello svolgersi di questa forza nuova, e il suo delinearsi e prender forma, specialmente in Italia, attraverso urti e compromessi non sempre negativi con la tradizione preesistente: e se egli distingue di volta in volta i fili antichi da quelli nuovi, più vivaci e mossi, non per questo cede alla lusinga di esasperare la distinzione

in rigida separazione, e cerca invece ogni volta di coglierne con elastico equilibrio la vivente coesistenza.

Tale criterio si mostra già assai felice nella presentazione dei « letterati », che sono poi i tre massimi scrittori della raccolta, di Gasparo e Carlo Gozzi e del Baretti, per i quali il Bonora si è giustamente rifatto, personalmente rimeditandoli, come appare dalle sue rapide e dense introduzioni, ai giudizi della critica storicamente più sensibile. Qualcuno potrà forse trovare troppo scarsa la scelta delle prose descrittive di Gasparo, delizia di antichi e modernissimi lettori. Ma era proprio necessario dedicare molto spazio a questa prosa che in definitiva, proprio con le sue piccole sorprese stilistiche, appare quasi sempre uguale a se stessa? Opportunamente, secondo noi, il critico, pur offrendo saggi delle lettere, della *Gazzetta* e dell'*Osservatore*, ha preferito riprodurre intera la *Difesa di Dante*, dove le qualità positive dello scrittore, il suo amore per le belle forme del passato, la sua arguzia un po' inamidata, il suo malinconico buon senso, fanno forse la loro prova migliore, giungendo anche ad uno sforzo critico certo non eccezionale, ma notevolissimo « per chi riesca a collocarlo con animo di storico dentro alla generale incomprensione dell'opera di Dante che fu propria del Settecento ». Una sfumatura di più viva adesione (lo prova anche materialmente lo spazio concessogli, superiore a quello lasciato non solo a Gasparo ma fino al Baretti) sembra tuttavia animare i giudizi su Carlo Gozzi, di cui si sente che il Bonora — pur non esitando a riconoscerne il conservatorismo, il pessimismo un po' arido, il « sorriso senza simpatia e senza cordialità » (Fubini) — tende a porre in evidenza la « vitalità antiaccademica », l'umore vivo e originale, il pungente spirito polemico. Aspetti questi che ci fanno ancora rileggere con piacere e l'ampia scelta della *Marfisa bizzarra* e delle *Memorie inutili*, e l'*Augellin belverde*, giustamente riprodotto intero, non per suggestioni surrealistiche, ma come la fiaba in cui la satira del costume si fa più generosa, e il caratteristico linguaggio composito diviene più ricco e colorito. A sua volta il Baretti è rappresentato sopra tutto dall'opera che la critica recente ha riconosciuto come la più viva dello scrittore: il *Discours sur Shakespeare e Voltaire*. Ma il Bonora non indulge alla tentazione di indicarvi senz'altro dei preannunci del gusto o delle idee critiche del romanticismo, e dà la sua preferenza a quelle pagine in cui il discorso si volge, più che a discussioni teoriche, a Shakespeare e alla « sua grandezza di scrittore vero come la natura », dove cioè, attraverso il contatto diretto con la originale poesia del drammaturgo inglese, il critico riesce a dar più viva consistenza proprio a motivi già confusamente presenti nel pensiero e nel gusto illuministico e nel suo stesso. Gli altri passi che il Bonora trasceglie dalle *Lettere familiari*, dalla *Frusta*, dalla *Scelta di lettere* (e il piccolo saggio delle poesie bernesche) varranno d'altra parte a mostrare come si accompagni

nel Baretti al caldo entusiasmo morale e al sano gusto del concreto, anche un rispetto, accentuatosi forse con gli anni, per la parola elegante e precisa, un culto mai abbandonato della nostra nobile tradizione formale. A questo proposito anzi vorremmo osservare che i cosiddetti « barettismi », di cui tanto spesso lo scrittore si compiace (« implatonito », « vostedato », « vossignoriato », « virtù cardinalesche », « gabelluccia », « impeccabile, impeccabilissimo », « librattoli ») le bizzarrie linguistiche insomma che egli attinge o costruisce sull'esempio del Pulci e del Berni, dovranno essere tenute presenti anche da chi si proponga di cogliere, nel loro concreto nascere e formarsi proprio in seno ad una tradizione letteraria, i pur tanto più violenti e appassionati « alfierismi » della *Vita* e delle *Satire* (1).

Ancora più evidente forse la sensibilità storica del Bonora appare nei confronti dei minori, dei memorialisti e dei viaggiatori, a cui sono dedicate le altre due sezioni del volume, e verso i quali era più agevole, anche per la mancanza (tranne qualche saggio del Croce) di indagini e di studi definitivi, assumere atteggiamenti di sbrigativa condanna o di affrettata rivalutazione. Specialmente difficile poteva essere l'equilibrio del giudizio di fronte a scrittori come il Casanova, il Da Ponte, il Casti ed anche il Mazzei, il Martinelli e lo stesso Rezzonico, scrittori privi di veri problemi, e, malgrado la loro « curiosità », legati più per inerzia che per consapevole passione alla cultura e in genere alla mentalità arcadica, per non dire rinascimentale: equilibrio che invece il Bonora mantiene con sicurezza, facendo rilevare, anche attraverso l'accorta scelta dei passi, l'interesse che essi comunque presentano per la storia (o la cronaca) del costume settecentesco, la singolarità di un atteggiamento, la vivacità o la coerenza di uno stile. S'intende però che il suo interesse andrà piuttosto a un temperamento come quello del Gorani, il quale, sia pure nel piccolo cerchio della sua personale esperienza, avverte con una amara passione (che ravviva — forse più di quanto sembra al Bonora — anche il suo stile), la crisi politica e sociale della fine del secolo; o allo Spallanzani, in cui lo scientifico amore dei fatti si converte anche in elegante precisione di linguaggio; o specialmente allo scrittore, fra questi minori, più solido ed acuto, Luigi Angiolini, « intelligente incunabolo del pensiero liberale italiano », le cui pagine, animate a volte da una sobria inclinazione al « sentimento », costituiranno una sorpresa per più di un lettore, così come le relazioni già preromantiche, ma sempre contenute da un classico senso della misura, del Fortis e dello Scrofani.

Ma l'intelligente impegno di comprensione storica del Bonora non si rivela soltanto nelle introduzioni (che costituiscono anzi una ecce-

(1) Cfr. a questo proposito M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, Città di Castello, 1946, pp. 197-9.

zione rispetto ai criteri generali della collana) e nell'attenta scelta dei passi, sì anche nelle notizie biografiche premesse ai singoli scrittori, sempre accurate e relativamente ampie, e che spesso oltrepassano il limite della semplice « notizia » per diventare veri e propri profili di un carattere o di un temperamento nell'ambito concreto delle vicende e delle persone in mezzo a cui si sono svolte le sue esperienze. E ancora una prova (forse la più faticosa, come sa chi è pratico di queste cose) dell'impegno del critico si ha nel commento a pié di pagina, specialmente attento a spiegare i riferimenti alla vita e alla cultura del tempo (si pensi alle allusioni contenute, per esempio, nell'*Augellin belverde* e nella *Marfisa*, o al complesso quadro politico in cui si muovono certi memorialisti), e in vari casi alle prese con testi non ancora o solo superficialmente affrontati da altri commentatori.

Il volume del Bonora, mentre si volge a considerare, come si è detto, un aspetto ben definito della cultura del Settecento, trascegliendo gli autori che a questo aspetto possono essenzialmente ricondursi, osserva però al tempo stesso il criterio di presentare intere, nei limiti del possibile, le varie personalità, offrendo anche saggi di altre opere che valgano a completare la loro fisionomia. Diversa è invece l'impostazione della scelta del Vincenti, al quale era affidato il volume dedicato, nel piano della raccolta ideata da Ferdinando Neri, ai « viaggiatori » nostri del Settecento. Omaggio alla partizione dei generi letterari? Tutt'altro è il proposito del raccoglitore, il quale, se pone in evidenza quasi attraverso uno « spaccato » verticale quel fenomeno, lo intende al tempo medesimo come un atteggiamento caratteristico, riflesso insieme e componente, della storia del costume e della letteratura del secolo. Non è una novità parlare della passione dei viaggi negli uomini del Settecento, ma direi che solo dopo la lettura di questa scelta e della prefazione del Vincenti (certamente il migliore fra i pochissimi studi complessivi sull'argomento) ci si rende pieno conto di quanto profondamente questa passione affondi le sue radici nel più intimo terreno storico della civiltà illuministica. « Il viaggiare è un mezzo efficacissimo per conoscere i costumi degli uomini e per fissare con certe leggi i suoi propri. I libri ragionano, e le città che viaggiando s'incontrano, sono come altrettante pratiche esperienze, o confronti, o applicazioni, che confermano o rischiarano le generali e particolari teorie dei trattatori ». Non c'è già in queste parole del pur modesto Luini (anche se in esse manca quello spontaneo o chiuso fervore che in altri più intelligenti e consapevoli si avverte) la chiara illustrazione di quel che il viaggiare significa per gli illuministi: la possibilità di cercare nei fatti, nelle cose, nella conoscenza pratica delle altre civiltà europee la riprova concreta delle « teorie », sia pure rischiarate dalla più limpida luce della ragione? È proprio questo l'atteggiamento che distingue i viaggiatori settecenteschi non solo dai commercianti o missionari o dai turist

letterari (eccezioni comunque) del Medioevo e del Rinascimento, e dagli « avventurieri » del Seicento, ma anche dai loro figli e nipoti romantici, tanto più disposti a fare di un paesaggio o di un costume « colore » della propria anima inquieta e appassionata, ma anche tanto meno cordialmente fiduciosi nella sovrana virtù dell'esperienza guidata dalla ragione. Naturalmente, se questo è lo stato d'animo un po' di tutti i viaggiatori europei del Settecento, il Vincenti dà il giusto rilievo al particolare atteggiamento degli italiani, avidi di confronti tra la loro vetusta e chiusa civiltà e quelle straniere più aperte e spregiudicate e soprattutto « diverse »; ed anzi, per così dire, agli « strati » in cui le esperienze dei singoli vengono storicamente a collocarsi, tra il Metastasio e l'Alfieri, i quali opportunamente, sia pure con poche pagine, compaiono rispettivamente ad aprire e a chiudere la scelta. C'è davvero una grande distanza fra la misurata ed idillica meraviglia (« Mi diletta quell'uniforme candore ...: mi piace quel concorde silenzio ...: mi trattiene quell'andar ricercando cogli occhi le conosciute vie ... ») del primo di fronte all'« inverno teutonico con tutto il suo magnifico treno », e la notissima satira IX del secondo, violenta di passione e di linguaggio. Ma è appunto fra questi due estremi, fra gusto ancora razionalmente classicistico e romantico sentire, che il Vincenti dispone in una linea ricca e mossa le relazioni dei veri e propri illuministi. L'Algarotti, anzitutto: ché in nessuno meglio che in lui (e giustamente gli sono dedicate sessanta pagine) si coglie l'incontro cordiale fra la cultura arcadica e il nuovo mondo che si apre dinanzi agli occhi del « curioso » viaggiatore: incontro che si fa soprattutto evidente nel piacere di trovare la calzante citazione virgiliana o ariostesca di fronte alle più avventurose sorprese. Ispirate da una più spregiudicata spontaneità (si ricordi l'entusiasmo nel constatare che in Francia si è apprezzati soprattutto per la « bontà », o lo stupore per l'indifferenza degli inglesi di fronte all'impiccagione) le lettere di Alessandro Verri; mentre riconosciamo la presenza della più matura e acuta mente e del più dignitoso carattere del nostro Illuminismo nel frammento autobiografico di Pietro, che dai suoi viaggi trae « un disinganno fecondo » (« Ho piacere di averlo conosciuto anche per disingannarmene... »), che sicuramente diverrà operante nelle sue future azioni e meditazioni. Poi il Baretti, che rimane il più tipico di questi viaggiatori italiani settecenteschi con la sua sete di conoscere mentalità, costumi, lingue straniere, e insieme con il suo fermo buon senso e con una sottile vena idillica (un idillio non è, almeno un po', anche l'incontro con Catalina e la sorella?) mai spenta.... Ma non vogliamo continuare l'elenco che in parte verrebbe ad essere una ripetizione delle osservazioni già fatte sull'ultima sezione del volume del Bonora. Ci limiteremo soltanto ad osservare che se giustamente, a nostro giudizio, il Vincenti ha abbondato nella scelta dell'Angiolini, dello Scrofani, del

Fortis (l'ultimo lasciato forse un po' in ombra dal Bonora) ci sono sembrate eccessive le cinquanta pagine concesse al Bertola, che certo ha il suo significato nella storia del nostro preromanticismo, ma che ci è apparso (lo riconosce in parte anche il Vincenti) scrittore di assai scarsa forza e originalità: in questa scelta specialmente, dove dai suoi periodi « sensibilmente » idillici, si passa subito al discorso energico e violentemente spezzato di Vittorio Alfieri. EMILIO BIGI.

PAUL FRANKLIN KIRBY. — *The Grand Tour in Italy (1700-1800)*. — New York, S. F. Vanni (Ragusa), 1952, pp. XIV-214.

Nella storia complessa e varia dei rapporti culturali tra Italia e Inghilterra il periodo che ebbe maggior efficacia nel determinare tra noi orientamenti nuovi di gusto e di pensiero fu senza dubbio il Settecento. Non diciamo che in quel secolo gli italiani scoprirono l'Inghilterra; ma in quel secolo, come in nessun'altra epoca della nostra storia, le influenze inglesi si legarono l'una all'altra coerentemente perché furono anch'esse parte di quel logico maturarsi dei problemi e delle ideologie che portò dalla consapevolezza della crisi secentesca al primo nostro risorgimento politico. Si può discorrere ancora di anglomania e ricercare nella storia del nostro costume i fatti che determinarono abitudini e mode assunte in polemica con consuetudini nostrane o importate dalla Francia (lo spagnolismo era già stato rifiutato nel momento stesso in cui si aperse la polemica col barocco, e fu, sia nel costume sia nella politica, nostalgia degli immancabili ritardatari); e non occorre per questo uscire dalle testimonianze che ci offrono i testi letterari: dalla satira degli arcigni imitatori dei filosofi inglesi nella *Marfisa bizzarra* al ritratto pieno di simpatia del lord inglese che il Bettinelli lasciò abbozzato nelle *Lettere su le belle arti* e disegnò con minuzia di particolari nelle *Lettere d'un'amica*. Per questa via si arriverebbe anzi assai avanti: sino alla eleganza sportiva di stampo inglese di Lucilio Vianello la quale, come molti altri particolari romanzeschi delle *Confessioni d'un italiano*, conserva l'autentico colore di costumi del nostro Settecento.

Ma la vera linea storica dell'assimilazione della cultura inglese è piuttosto un'altra: quella che parte dall'Algarotti, il quale sia nel *Newtonianismo* sia, e ancor meglio, nei suoi più meditati scritti critici — le *Lettere intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, il *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, il *Saggio sopra la pittura*, ecc. — fece suoi e svolse e adattò alla cultura italiana idee e principî della critica inglese, e, sulla fine del secolo, arriva agli ammiratori degli istituti politici inglesi: a Luigi Angiolini, per ram-

mentare un osservatore dotato di singolare penetrazione critica, a Vittorio Alfieri, per non trascurare il nome più importante di questa rassegna.

Questa storia non è veramente l'oggetto del bel libro che desideriamo presentare ai nostri lettori: il Kirby s'è proposto di studiare le relazioni dei viaggiatori inglesi in Italia nel Settecento; ed ha fatto bene a porsi questo limite, ché la materia è già ricchissima e piena d'attrattive; ma il lettore italiano, scorrendo molte delle sue pagine, non può fare a meno di ricorrere a fatti ed episodi della nostra storia letteraria che vengono a integrare e talvolta a correggere le notizie attinte dal Kirby alle fonti inglesi. Già quando si legge del disappunto di molti stranieri per le locande, gli osti e i postiglioni italiani — un disappunto spesso colorito di note umoristiche per le quali è lecito sospettare che ci fosse in alcuni scrittori l'intenzione di raggiungere effetti caricaturali —, sovviene per contrasto quello che scriveva Pietro Verri al suo primo viaggio in Austria: « Esibite un pugno di monete a un postiglione italiano perché scelga da sé stesso la buona mano, lo vedrete sorpreso, forse arrossirà e ricuserà ad un tempo stesso di essere giudice e parte, ovvero sceglierà il giusto e consueto. Fate la medesima esibizione ad un tedesco, e vedrete che vi scoperà pulitamente tutto il palmo della mano, e sogghignando s'intascherà il tutto facendosi beffe di voi ». In queste faccende è sempre entrato in gioco più di quello che non dovrebbe l'orgoglio nazionale, e tra i pareri di uno e le repliche d'un altro si può arrivare alle più clamorose polemiche: l'esempio insigne allora fu la risposta del Baretti allo Sharp, tanto importante che il Kirby ha opportunamente dedicato alcune pagine d'appendice ad illustrare le *Letters from Italy* dello Sharp e *An Account of the Manners and Customs of Italy* del Baretti. (Ma allora in Italia di quella polemica ci si occupò come d'uno dei tanti fatti della cronaca letteraria: così almeno ci sembra di poter dedurre dalla sommaria notizia che ne dava al fratello Alessandro Verri, il quale pure era meglio d'altri disposto ad interessarsi di questioni inglesi: « Baretti ha scritto contro Mr. Sharp inglese, che pubblicò due anni sono un viaggio d'Italia in cui ci dipinge come barbari »). Ricordiamo d'altra parte quali proteste provocò tra noi il *Consiglio ad un giovane poeta* di Martin Sherlock (1778). Allo scritto dell'inglese replicarono l'abate don Mariano di Leo con il *Consiglio di un giovane poeta al signor Sherlock*, l'abate Antonio Scarpello, l'abate Zorzi con le *Lettere tre al signor Sherlock*, il Bettinelli nel *Discorso sopra la poesia italiana*, il Napoli Signorelli e altri ancora. Era di nuovo l'orgoglio nazionale ferito che motivava quelle risposte, e le imprudenze dello Sherlock aiutano a comprendere le proteste degli italiani, perché la sua infatuazione per Shakespeare (« apostolo dello Shakespeare » lo ha definito il Croce in un suo bello studio, ma fu apostolo veramente pieno di fana-

tismo) lo portò a ingiuste affermazioni sulla poesia italiana. Eppure oggi in una ragionata prospettiva storica sarebbe ingiusto dimenticare l'entusiasmo che egli ebbe per l'Italia, entusiasmo attestato dalle *Letters from an Eglish Traveller* (1779) dalle quali il Kirby toglie alcuni passi significativi: l'Italia era per lui « il paese dell'immaginazione », e diceva di non aver mai conosciuto una persona « che la vedesse senza restare incantato o che potesse parlarne senza entusiasmo »; e soggiungeva che l'ammirazione tributata ai paesaggi di Claudio Lorenese doveva spiegarsi col fatto che « i suoi paesaggi sono paesaggi italiani ».

Ma messi per la via delle aggiunte marginali e dei riferimenti a cose italiane imbastiremmo forse una rassegna di notizie aneddotiche che falserebbero il giudizio sul libro del Kirby, il quale non solo è di attraente lettura ma porta un suo positivo contributo alla storia del gusto e della cultura del Settecento. Alcune integrazioni del resto vengono spontanee al lettore italiano. Dove, per esempio, il Kirby discorre della Grande Chartreuse e rammenta Gray, Johnson, William Beckford e quell'album che raccoglieva le improvvisazioni poetiche dei turisti di passaggio alla Certosa e che fu rubato verso la fine del secolo, non occorre cultura peregrina per ripensare ai due sonetti alfieriani nati in quel suggestivo paesaggio e ispirati a un preromantico sentimento della natura: gli « orridi massi e le nere selve, e i loro cupi abissi, e le sonanti acque » erano le cose che commovevano anche i viaggiatori inglesi, e in questo caso l'aggiunta ci sembra che sia secondo le intenzioni del Kirby stesso.

Il suo libro infatti è giustamente corredato di particolari minuziosi sul modo nel quale viaggiavano gli inglesi, sui loro soggiorni prediletti, sulle impressioni riportate in questa o in quella città; ci sono persino tre appendici tratte dal *Gentleman's Guide in his Tour trough Italy* di Thomas Martyn (1787) nelle quali sono indicati gli itinerari seguiti dai turisti in Italia, le distanze tra posta e posta, e il valore dei cambi monetari. Ma le parti nelle quali la materia è più sostanziosa sembrano quelle in cui si tratta delle opinioni dei viaggiatori inglesi di fronte al paesaggio e alle cose d'arte italiane. Lì entusiasmi e freddezze, consensi e obiezioni vengono ad illuminarsi in una storia più vasta di quella che riguarda i pellegrinaggi inglesi in Italia: il modo diverso, per esempio, nel quale ammirarono le cascate di Tivoli Addison, che intrecciava le sue impressioni ai ricordi classici, e Smollett, che puntava tutto sulla « tremendous sublimity » del paesaggio, non è solo la diversa reazione di due temperamenti, ma, sopra tutto, l'effetto di due momenti del gusto, che da un misurato classicismo era venuto orientandosi verso forme di commozione quasi romantica. Non osservava lo stesso Smollett a proposito dei nostri giardini: « The Italians understand, because they study, the excellencies of art; but they have no idea of the beauties

of nature »? In genere l'ammirazione dei classicisti della prima metà del secolo per l'Italia aveva motivazioni diverse da quelle che si davano i viaggiatori della seconda metà del secolo; altrettanto, press'a poco, si verificò nella storia del nostro gusto, il quale — se si ha il buon senso di non scordare il *tot capita tot sententiae* — sostanzialmente seguì la medesima linea di sviluppo, e al di là di contrasti occasionali ci aiuta a trovare le effettive consonanze tra cultura inglese e italiana. Buon indizio delle consonanze tra il classicismo italiano e quello inglese nella prima metà del secolo è anche la fortuna che godette tra noi il Pope, esaltato come poeta di purissima e misurata bellezza, degno di entrare nella grande famiglia alla quale appartengono Virgilio, Petrarca, Racine; e non comprendiamo perciò la perplessità del Kirby di fronte all'ammirazione che i viaggiatori inglesi ebbero per i pittori della scuola bolognese. Nei Carracci, in Guido Reni, nel « divino » Guercino essi riconoscevano i modelli del loro classicismo appena incrinato da qualche nota di patetico, appunto come avveniva ai nostri più fini intenditori d'arte d'allora: all'Algarotti, per esempio. Dovettero passare anni perché un Reynolds ammonisse di non perdere tempo a ricopiare i pittori della scuola bolognese, di studiare invece Michelangelo; ma Reynolds era il contemporaneo di Baretti, e la sua ammirazione per Michelangelo corrispondeva, nella storia del gusto, all'appassionata difesa di Shakespeare del barettiano *Discours*. D'altra parte, tutto il Settecento — come ben dimostra il Kirby — anche quando le punte del gusto preromantico si fecero più sottili, continuò a coltivare una sua idea di classicismo nella quale le vette dell'arte antica erano pur sempre rappresentate dall'Apollo del Belvedere o dal gruppo di Laocoonte: un'idea insomma di classicismo riflesso, alessandrino, che restò sempre più scoperta nelle discussioni sulle arti figurative che nelle dispute letterarie. La grande opera di Winckelmann poté far testo per tutti, e anche Winckelmann è qui ricordato, e la sua polemica con Piranesi, sebbene nell'economia di questo libro a lui non convenisse fare più che un rapido cenno.

Ma furono tutti artisti e letterati di mestiere i viaggiatori che intrapresero il Grand Tour? Il viaggio in Italia non fu proprio per tutti l'incontro con la terra del classicismo e con la magnifica natura mediterranea. Altri motivi potevano spingere qui i turisti, e il Kirby ci dà a questo proposito pure un'accurata informazione, indulgendo anche a certi episodi che riescono a volte divertenti per una loro dose di stranezza, come, per citarne qualcuno, l'avventura di due quaccheri che erano venuti a Roma col proposito di convertire il Papa e finirono in manicomio, e il caso d'un presbiteriano scozzese che apostrofò in San Pietro il Papa con le parole dell'Apocalisse, e, mentre sarebbe dovuto finire sulle galere, venne liberato da Clemente XIV che gli si dichiarò « obbligato per le sue buone intenzioni, e per avere

intrapreso un così lungo viaggio con il proposito di fare del bene ». Proselitismo e polemiche antipapali a parte, nei viaggiatori inglesi oltre l'amore dell'arte e della natura era assai vivo anche l'interesse per l'uomo, per i suoi costumi, la sua civiltà, ed è questo un tratto che li accosta ai nostri viaggiatori di allora. Da questo interesse per la pianta uomo sono in particolare ispirati i *Memoirs of Pascal Paoli* del Boswell. L'amico di Johnson, che viaggiò in Corsica per conoscere il Paoli, lasciò di lui un ritratto tutto spirante simpatia: l'eroe della libertà corsa appare nei *Memoirs* non un personaggio plutarchiano ma una nobile e al tempo stesso familiare figura nella quale non si stenta a vedere incarnato uno dei più serî ideali dell'etica settecentesca. E a questo punto la nostra memoria ricorre, più che all'idealizzazione alfieriana dell'eroe della libertà, alle considerazioni che sul Paoli scrisse Pietro Verri che sapeva frenare la sua passione libertaria con precisi argomenti di politico. Al Boswell è dedicata parte di un capitolo che s'intitola *Lands of Oblivion* ed è, a nostro avviso, uno dei più interessanti di tutto il libro. Si sa che l'itinerario classico dei turisti in Italia terminava a Roma, o tutt'al più giungeva sino a Napoli; rare furono le esplorazioni nelle isole e nelle terre del meridione. In questo capitolo, a compimento di tutte le altre informazioni, l'autore illustra, oltre i *Memoirs* del Boswell, *A Tour through Sicily and Malta* di Patrick Brydone e i *Travels in the Two Sicilies* di Henry Swinburne, e, per chi non abbia grande familiarità con la letteratura inglese del Settecento, quello che qui si legge riesce particolarmente nuovo. Forse fu la materia vergine trattata dai tre scrittori che lasciò loro un'indipendenza di giudizio e una freschezza eccezionali; certo è che se Boswell riesce un elegante e affascinante scrittore, Brydone, più disuguale, più bizzarro anche, ha vigore, sensibilità, immediatezza singolari nel ritrarre le sue impressioni siciliane, e Swinburne per alcune intuizioni risulta uno degli autori più intelligentemente tesi verso un gusto nuovo: basterebbe ricordare l'interpretazione che egli diede del tempio di Posidone a Pesto per fare riconoscere in lui un'idea del sublime che, in quanto s'identifica coll'essenzialità primitiva dell'arte dorica, è già un fatto della cultura romantica, non più quel sentimento confuso del sublime che si ebbe in genere nel Settecento, che portava troppo spesso a preferire un grandioso e pittoresco di maniera alle autentiche espressioni dell'arte primitiva.

Sarebbe sbrigativo per questo asserire che il significato dei viaggi fatti dagli inglesi in Italia si assommò nella conquista di più acuta sensibilità estetica. L'ideale più serio che guidava l'esperienza dei viaggiatori inglesi resta quello che meglio è compendiato nelle parole del reverendo John Owen: « comprendere l'uomo » e arrivare a quel più cauto esame di se stesso che voleva essere la prima garanzia sia di uno schietto patriottismo sia d'un ragionato amore dell'umanità.

Le stesse severe e talvolta ingiuste requisitorie di molti viaggiatori, da Addison a Sharp e a Smollett, contro gli italiani hanno in parte a loro giustificazione questa idea di una più alta umanità. Ma nondimeno possiamo far nostra la conclusione del Kirby: diversa per costumi, per istituti politici, per religione, l'Italia fu sopra tutto per gli Inglesi la terra della bellezza e del sole, e il fascino che esercitò sui viaggiatori del Nord lasciò le sue tracce più profonde nella letteratura che si maturò nel secolo XIX, nella vera e propria età romantica. E questa non è conclusione diversa da quella proposta da altri storici, e da colui che ha dedicato all'argomento del Grand Tour e dei suoi riflessi letterari gli scritti più meditati e penetranti che siano apparsi in Italia: vogliamo alludere a Mario Praz e ad alcuni brevi saggi raccolti nel volume *Studi e svaghi inglesi*.

ETTORE BONORA.

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

PROPOSTA DI UN INDICE O REPERTORIO GENERALE DELLE NOSTRE RIME ANTICHE (1). — A differenza di altre letterature (2), l'italiana non possiede ancora un indice di tutte le sue rime antiche; e i disegni che ne furono concepiti nella seconda metà del secolo scorso, appena dopo l'unificazione politica del paese, non ebbero che un'attuazione parziale. Un disegno del genere stava a cuore al Carducci, amoroso e devoto raccoglitore di quelle rime, e lo provano gli *Appunti di bibliografia delle rime antiche* conservati tra le sue carte. Riguardavano il cod. Palat. 418, il Vat. 3793, il Chig. L. VIII. 305, tutti già pubblicati allora; e i codd. Laur. 37 Plut. 90, Palat. 204, Parigino 554, tutti e tre rappresentanti la raccolta di Lorenzo de' Medici per Federigo d'Aragona; il cod. Vat. 3213 e il Vat. 3214 già pubblicati da M. Pelaez nella collezione Romagnoli. Riguardavano anche le più antiche edizioni di antiche rime volgari, cioè: 1518 di Venezia per Guglielmo da Monferrato; 1527 Giuntina; Cino e Montemagno a cura di Nicolò Pilli, 1559; Cino a cura del P. Faustino Tasso, 1589; *La bella mano* di Giusto de' Conti a cura di Jacopo Corbinelli, 1595 e ristampe del 1715 e 1750; le rime del Petrarca estratte da un suo originale da Federigo Ubaldini nel 1642; i *Poeti antichi* raccolti da Mons. Leone Allacci nel 1661; e le rime antiche per la prima volta pubblicate dal Redi, di sui codici per lo più suoi, nelle annotazioni al *Bacco in Toscana* (Firenze, Masini, 1685) (3). Ma lo provano ancora meglio di ogni altra cose l'incarico affidato al genero Giulio Gnaccarini di redigere l'indice alfabetico di tutte le rime a stampa che egli era riuscito a raccogliere e possedeva nella sua biblioteca, e la guida che certamente gli prestò nel farlo. Di quest'opera parleremo anche più precisamente in seguito.

In quegli appunti che abbiamo indicati avanti, il Carducci ricordava anche il primo tentativo di un indice delle rime antiche, fatto da Fr. Moücke e pubblicato nel 1742 nel secondo volume delle poesie

---

(1) Comunicazione letta al Congresso di Studi italiani di Cambridge.

(2) La Francia, per esempio, ha già, e da tempo, la sua *Bibliographie des Chansonniers Français* del RAYNAUD; e preziosa riesce per la lirica trobadorica la *Bibliographie der Troubadours* di PILLET e CARSTENS, 1933 (in sostituzione di quella più antica di BARTSCH).

(3) Notizia di tutto ciò anche nell'*Indice delle antiche rime volgari a stampa che fanno parte della biblioteca Carducci*, a cura di G. GNACCARINI, pp. X-XI.

del Lasca. Quest'indice teneva specialmente conto dei codici delle biblioteche fiorentine, cioè di quegli stessi codici nei quali, su per giù nello stesso tempo, conduceva ricerche — sempre secondo le annotazioni del Carducci — un altro dotto, Anton Maria Biscioni, per l'edizione di quelle rime.

Ma proprio al tempo del Carducci, un amico suo che viveva nella quiete di Ravenna e dedicava a questi studi i suoi ozî disinteressati, l'Avvocato Pietro Bilancioni, ispirato certo da un intento scientifico vero e proprio non meno che dall'amore e dal gusto della poesia, estendeva e delimitava meglio di ogni altro il campo di queste ricerche. « Non movendosi dal suo studiolo — dice un intimo suo (1) — passava senza fatica in rassegna quanto di rime antiche italiane edite o inedite contengono le biblioteche della penisola e le pubbliche dell'estero. In venti anni di lavoro indefesso e rettissimamente inteso e anche di spesa non mediocre, egli aveva saputo raccogliere tutto, o quasi, il materiale della antica nostra poetica, e quello aveva ordinato, disposto, emendato con criteri saggi, avveduti, spesso nuovi e arditi ». Qual metodo egli seguisse propriamente nella raccolta è descritto nella prefazione all'opera che or ora citeremo e che nacque dalle sue carte; ma a noi importa subito notare quel che ivi stesso si aggiunge alla descrizione di quel metodo: « per ogni rimatore, egli era solito redigere un elenco per capoversi delle rime di lui o a lui attribuite, facendo seguire ad ogni capoverso l'indicazione dei codici e delle stampe che recavano la poesia e della attribuzione che in essi si leggeva ».

Era o nasceva l'*Indice*, di cui noi oggi avanziamo qui la proposta in una forma più generale e compiuta, e che di fatti, sia pure in una forma parziale e imperfetta, quale, del resto, era consentita dallo stato stesso della ricerca, venne estratto da quelle carte qualche anno dopo che, in seguito alla morte del Bilancioni, avvenuta, purtroppo, per suicidio la notte del 24 luglio 1877, esse passarono, per acquisto suggerito e caldeggiato proprio dal Carducci, alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, dove si trovano tuttora. La bella lettera con la quale il Carducci in data 8 dec. 1877, nobilmente rinunziando ad acquistare per sé quelle carte preziose, ne raccomandava l'acquisto a un ente pubblico, è sfuggita ai raccoglitori dell'epistolario carducciano; ma essa, che era diretta « al comm. E. Masi, assessore preposto all'Ufficio municipale d'Istruzione » in Bologna, fu pubblicata per intero a pp. 6-7 della prefazione al volume che or ora volevamo nominare: l'*Indice delle carte di Pietro Bilancioni. Contributo alla bibliografia delle rime volgari de' primi tre secoli di* Carlo e Lodovico Frati, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1889,

(1) A. Borgognoni, *Studi d'erudizione e d'arte*, vol. I, in *Scelta di curiosità letterarie*, n. CLVI, Bologna, G. Romagnoli, 1877, p. xx.

in due volumi con numerazione unica delle pagine, da 1 a 274 e da 275 a 681.

La fortuna di quest'opera fu tale che quattro anni più tardi venne ristampata senza variazioni di sorta, tranne l'aggiunta del titolo di « Soci della R. Commissione pe' testi di lingua » ai nomi dei compilatori e l'unificazione dei due volumi in uno di pagine 681, designato come « Parte I. Rime con nome d'autore ».

Com'era del resto annunziato già nella prefazione fin dalla prima stampa (1), doveva seguire una parte seconda, comprendente le « Rime di anonimi ». Questa parte non venne mai né compilata né tanto meno stampata, forse perché, nonostante la copiosa raccolta, ne mancava del tutto l'impianto nelle stesse carte del Bilancioni. E per interna limitazione di queste stesse carte, l'*Indice* non comprendeva interi i primi tre secoli della nostra poesia, ma si estendeva a solo parte del terzo e dava scarsissime notizie anche di certi autori dei primi due. Ciò nondimeno, era allora questa la più preziosa fonte d'informazione sull'antica lirica italiana, e tale rimase per moltissimi anni ancora, sebbene proprio circa quello stesso tempo, un altro studioso, Salomone Morpurgo, pensasse di aggiornare insieme e questa e l'altra magistrale opera d'informazione bibliografica sulla nostra letteratura dei primi secoli col suo *Supplemento* alle *Opere volgari a stampa* di Fr. Zambrini. Pur mutando interamente l'impianto del Bilancioni, che era fatto per ordine alfabetico di autori e per ordine alfabetico di rime sotto ciascun autore, con l'impareggiabile vantaggio di delineare in sede stessa di bibliografia la costituzione individua dei singoli canzonieri, il Morpurgo lo assorbiva per intero nei suoi indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e dei soggetti. Ma questo, che mirava ad essere per la prima volta un lavoro compiuto, in quanto abbracciava insieme i manoscritti e le stampe, gli autori nominati e gli anonimi, sebbene fosse già « tutto pronto, e anche stampato fino alla pagina 280 » intorno al 1898, rimase inedito, come tutti sanno, fino al 1929, e quando venne finalmente pubblicato (2), era un lavoro invecchiato di trent'anni in tutte e due le parti delle quali si componeva: supplemento e indici delle poesie.

Io non so quando venne incominciato dagli stessi fratelli Frati, che avevano compilato l'*Indice delle carte Bilancioni*, un altro aggiornamento di quest'opera, col manifesto intento di unirvi le notizie attinte ad altre fonti d'informazione, né so quando e perché venne da essi interrotto. Ma nell'Ufficio direttivo della Biblioteca del-

(1) P. 9.

(2) *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV indicate e descritte da F. Zambrini. Supplemento con gli indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e soggetti*, a cura di S. Morpurgo, pubblicato dalla Commissione per i testi di lingua, Bologna, Zanichelli Editore, 1929, p. VII.

l'Archiginnasio di Bologna si conserva questo loro tentativo. Per cortese concessione del Direttore io l'ho potuto esaminare. Si tratta di una copia della stampa del 1889, da essi minuziosamente corretta e interfogliata, con una mole di nuove indicazioni, che raddoppia quasi esattamente la mole dell'opera. A parte le aggiunte fatte direttamente nei fogli a stampa, vi sono ben 742 pagine interfogliate e per gran parte fittissimamente scritte. Solo con un'indagine accurata si potrebbe stabilire di quali fonti si servissero i fratelli Frati per questo aggiornamento. Ma, subito a colpo d'occhio, alcune conclusioni si possono trarre dalla vista di questo lavoro: la prima è che esso venne interrotto mentre era ancora in uno stato informe; la seconda è che, per quanto preziose possano riuscire le indicazioni in esso contenute, non solo sono molto arretrate ormai, ma erano certamente anche incompiute al tempo stesso in cui vennero redatte; la terza, e più importante di tutte, è che, dunque, c'è ancora tanto da fare, e vale allora la pena di mettersi a farlo.

Vale certamente la pena, anche se, dopo l'*Indice* Bilancioni e il lavoro del Morpurgo, qualche utile strumento si è aggiunto a disposizione di chi si dedica alla conoscenza e allo studio della nostra poesia antica. Alludo all'*Indice delle canzoni italiane del sec. XIII* pubblicato da L. Biadene nel 1896 (Asolo), limitato però a soli cinque codici e intorno al quale per altro è bene consultare la recensione di A. Foresti nel « Giornale Storico della Letter. Italiana », vol. XXXI, pp. 92-100; alludo ai tre repertori apparsi nel breve periodo che fu particolarmente fortunato per questi studi, cioè: la *Bibliografia delle più antiche rime volgari italiane* pubblicata nel 1908 da G. B. Festa nelle « Romanische Forschungen », vol. XXV, pp. 564-640 q, stralcio di « un ben più vasto lavoro » (1), che avrebbe dovuto vedere e che non vide mai la luce nella sua integrità; l'*Indice delle antiche rime volgari a stampa che fanno parte della Biblioteca Carducci*, che, compilato, come sappiamo già, dal genero Giulio Gnaccarini sotto la guida del Carducci medesimo, vide la luce in due volumi a stampa nel 1909 presso il Romagnoli Dall'Aqua, Libraio-Editore della R. Commissione pe' testi di lingua; gli *Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali* pubblicati nello stesso anno da A. Tenneroni a Firenze; alludo anche a *The extant repertory of the early Sicilians poets* di E. F. Langley apparso nel 1913 in « PMLA », vol. XXVIII, pp. 454-520, limitato, come il titolo dice, ai soli poeti dell'antica scuola siciliana.

Tutti questi e i precedenti strumenti infatti, per quanto utili siano insieme e singolarmente, sono, tutti insieme e singolarmente, non solo inadeguati allo scopo che io mi propongo di conseguire, ma, com'è chiaro, oramai da quaranta a sessant'anni arretrati, e alcuni di essi erano già relativamente in arretrato anche quando nacquero.

(1) P. 640 q.

A parte il fatto che nessuno di questi indici si spinge, nonché al termine, neppure abbastanza addentro nel Quattrocento, bisogna considerare che non solo il primo — che ai nostri occhi, nonostante i molti difetti, resta pur sempre tecnicamente un modello (1) — ma anche ciascuno degli altri è lacunoso in se stesso e che nessuno colma veramente le lacune dell'altro. Il Morpurgo dichiara di avere registrato i capoversi delle rime contenute nelle edizioni del repertorio da lui integrato, solo quando lo Zambrini li indicava; ma, aggiunge, lo Zambrini li indicava solo saltuariamente. Quale e quanta sarà mai la parte che così non venne registrata? Dichiara inoltre che, per quanto egli tenesse conto dei capoversi di rime contenute nei maggiori canzonieri antichi messi a stampa durante il dodicennio a cui si riferiva il suo supplemento, aveva a dolersi « di non avere usato a suo tempo maggior larghezza nell'arricchire il repertorio, comprendendovi, *ad esempio*, i richiami dal canzoniere Chigiano L. VIII. 305 », che pure era apparso a stampa in edizione diplomatica fin dal 1877-79, e, sempre come esempio, « i capoversi delle laudi di Jacopone dalla edizione principe del Buonaccorsi » (2).

Giulio Gnaccarini confessa da parte sua, o lo dichiara per lui Lodovico Frati, autore della prefazione all'opera, altre e varie lacune: di avere spogliato certe raccolte solo fino a una certa pagina o solo per certi autori e di avere omesso lo spoglio di più che cinquanta poeti (che egli nomina), « perché appartenenti al secolo XV » (3). Persino dunque di tutto quanto era disponibile a stampa all'uno e all'altro di questi due autori non fu dato da essi compiutamente l'indice. Né lo mettiamo in rilievo per minimamente detrarre al loro merito, ma unicamente per mostrare quanto ancora resta da fare e quanto manca a chi adopera quegli strumenti: tanto, che, a solo integrarli reciprocamente, cambia la faccia di ogni loro pagina e muta straordinariamente il patrimonio di ogni poeta in essi registrato, e, quel che è più, balza evidente, proprio nell'opera di integrazione, lo stato d'incompiutezza nelle indicazioni che riguardano ogni rima, e che sono spia della storia e presenza dei singoli testi, del patrimonio degli autori, della fortuna dei medesimi, del panorama delle differenti età e del ciclo intero della nostra lirica dei primi secoli.

La *Bibliografia* del Festa — abbiamo detto — altro non era che uno stralcio di più vasto lavoro rimasto inedito.

Quanto fosse lacunosa l'opera del Tenneroni, che pure credeva d'avere messo insieme un indice quasi esauriente di codici e di rime, sia pur limitatamente al genere da lui prescelto, si può vedere dalle aggiunte che a quell'opera fece Lodovico Frati nelle prime tre annate

(1) Lo accusa invece di « mancanza d'ordine » il Festa, *op. cit.*, p. 640 q.
(2) P. VIII.
(3) Pp. VIII-IX.

dell'« Archivum Romanicum » tra il 1917 e il 1919. Né è da pensare che queste aggiunte conducessero ad esaurimento la ricerca.

Siamo dunque al punto che tutti questi strumenti, per quanto integrati tra loro, non bastano, perché erano già, ciascuno per sé, incompiuti al loro tempo, e perché tutti insieme sono oramai arretrati di tanti decenni.

Occorre riaprire la ricerca, occorre approfondirla, e occorre non solo compierla per il passato, ma aggiornarla fino al presente. Quaranta, cinquanta o sessant'anni non passano invano per le indagini filologiche nemmeno di tipo bibliografico. C'è inoltre da percorrere e registrare la materia di tutto un secolo, che i precedenti ricercatori hanno escluso dai propri lavori (1). Abbiamo a nostra disposizione migliori, più rapidi e più economici mezzi di ricerca. Vi è tutta una larghissima serie di cataloghi a stampa delle varie biblioteche del mondo, utilissimi a guidare i nostri passi e a farcene risparmiare certamente moltissimi di perduti. Le agevolazioni e la facilità delle riproduzioni meccaniche possono metterci in condizione di risolvere mille dubbi col constatare *de visu* l'oggetto della nostra ricerca. Io penso che siamo nelle condizioni reali più favorevoli per mettere in movimento questa macchina. Se la volontà e il coraggio di governarla non mancheranno; se al mio proposito non mancheranno il consiglio e la collaborazione di quanti vorranno e potranno darmeli, io penso che nel giro di pochi anni, cinque o poco più, la ricerca sarà compiuta e il suo frutto si potrà mettere a stampa.

Io penso di condurla con la collaborazione dei miei scolari bolognesi, addestrandoli a leve in questo lavoro. Bologna, dove hanno visto la luce i tre più importanti fra gli indici che abbiamo nominati avanti, Frati, Morpurgo e Gnaccarini, dove si trovano le carte Bilancioni, che per la raccolta degli anonimi sappiamo ancora inesplorate e inadoperate, e si conserva sempre intatta la raccolta carducciana di rime a stampa, che sappiamo spogliata solo in parte, e dove, come per tradizione, dallo Zambrini al Carducci ed oltre, la nostra letteratura antica in genere e la nostra poesia dei primi secoli in ispecie hanno avuto così benemeriti cultori, è forse una sede storicamente adatta al compimento di questo disegno, anche se certamente essa non è la più fornita di codici e di materiale antico. La tradizione, del resto, di questi lavori qualcosa vi ha pur depositato, cosicché mi pare impresa tutt'altro che disperata da in-

---

(1) Unico ausilio per quel secolo è il vol. di Fr. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, in *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. XIV, Pisa, Nistri, 1891. Ma esso, come dice il titolo, si limita a solo una parte del secolo e a una sola regione d'Italia. Complemento, assai limitato, è la *Tavola dei principi di canzoni del secolo XV e XVI citati nelle raccolte di Laudi spirituali*, compilata da A. D'Ancona, a pp. 475 sgg. dell'opera sua, *La poesia popolare italiana*, 2ª ediz., Livorno, 1906.

traprendere in quella sede. Io mi propongo di intraprenderla in quella scuola.

Certo bisogna fare molto assegnamento sulla buona volontà, sull'abilità, sulla preparazione e sullo spirito di disciplina scientifica di elementi che, essendo giovani e appena alle prime armi, o quasi ancora del tutto inesperti dei mille problemi che una simile ricerca comporta, possono sembrare i meno adatti a compierla, perché i meno forniti appunto di quelle qualità. Ma, pure, poiché sono proprio queste le virtù che un maestro deve suscitare ed educare in loro, io mi propongo di addestrarveli con ogni mio potere, e penso che il modo migliore per farlo rapidamente, sicuramente e proficuamente, sarà quello di trasformare in lavoro scientificamente produttivo molta parte del loro lavoro svolto fin qui con carattere puramente accademico. Per quel che mi riguarda, intendo trasformare le loro esercitazioni didattiche, consistenti per lo più in qualche lavoro di analisi critica su temi a volte abusati, che converrebbe, se mai, far loro affrontare non al principio della loro carriera universitaria ma solo quando l'università li avesse avvezzati al metodo della ricerca, in esercitazioni utili e a carattere strettamente scientifico, facendoli lavorare insieme con me e cercando di abituarli a lavorare come me.

In questo modo, gli operai che attenderanno all'opera, di cui ora qui io presento il disegno, non saranno degli inesperti abbandonati a sé stessi, ma dei miei collaboratori, che svolgeranno il loro lavoro sotto il mio diretto controllo, e tra i quali, spero, presto si formeranno quelli che, divenuti più provetti degli altri, saranno capaci di guidare e controllare a loro volta il lavoro degli altri con sufficiente affidamento per il risultato generale.

Per questo, e per le naturali esigenze della ricerca, il lavoro si compirà in tre gradi: di ricognizione, di spoglio e di redazione.

Il primo grado, che è quello di ricognizione, consisterà nell'appurare minuziosamente e per intero che cosa posseggono in materia di rime antiche, ed esattamente dei secoli XIII-XV, le quattro biblioteche di Bologna: l'Archiginnasio, l'Universitaria, la Carducciana e la biblioteca della Facoltà di Lettere. Occorrerà per questo procedere ad un estratto sistematico e puntuale dei loro cataloghi, redigendo tante schede quanti sono i testi manoscritti o a stampa che esse ci offrono, in qualunque maniera ce li offrano — intendo dire, in capi singoli, in raccolte, o dispersi in pubblicazioni periodiche; messi in luce in tempi lontani o recenti; in copia o in edizione d'affidamento o meno —, e curando unicamente di evitare i doppioni. Il risultato di questa ricognizione sarà la bibliografia di ciò che si trova a Bologna intorno al nostro argomento: una prima base di lavoro. Naturalmente, insieme col materiale del nostro argomento, estrarremo da quei cataloghi anche le schede di tutto ciò che criticamente lo concerne. In questo modo la bibliografia s'avvierà ad

essere non puramente materiale, ma anche critica. Sebbene lo scopo principale, a cui intendo mirare, sia una specie di inventario delle nostre rime antiche, che consenta la possibilità di stabilire in modo certo il patrimonio poetico dei singoli autori, e favorisca, offrendone i vari elementi a disposizione, lo studio e l'edizione critica dei singoli testi, è chiaro che per questo stesso scopo all'inventario del materiale si accompagnerà la notizia della bibliografia che lo riguarda, almeno nei suoi problemi testuali.

Quando questa prima fase sarà compiuta, poiché, come è ovvio, Bologna non possiede certamente tutto — anzi, per il materiale manoscritto, sappiamo che possiede relativamente poco — intendo passare alla seconda fase della ricognizione, che sarà quella di colmare le lacune bolognesi con l'ispezione, diciamo così, a distanza di tutte le altre biblioteche nostrane e forestiere, mercé la consultazione dei loro cataloghi a stampa, quando esse li hanno, e con i mezzi che di volta in volta si potranno impiegare, quando questi cataloghi mancano. Anche in questa seconda fase si redigeranno tante schede quante saranno le indicazioni utili che si troveranno, badando, naturalmente, anche questa volta, ad evitare i doppioni. In questo modo si avrà, credo, una compiuta bibliografia generale di quel che andiamo cercando.

Io ho studiato un tipo di scheda per questo primo grado della ricerca. La scheda conterrà queste indicazioni: biblioteca, segnatura, autore con gli estremi locali e temporali di nascita e di morte, titolo o soggetto, numero dei volumi, collezione o rivista, luogo, editore, anno, numero di pagine, firma dello studente, suo numero di matricola, eventuali osservazioni.

Poiché le fasi di questo primo grado, che abbiamo detto di ricognizione, sono due, io penso di adoperare schede di due diversi colori: uno per tutto quel che si trova a Bologna, l'altro per le biblioteche di fuori. Dovendole tenere, come a me pare sommamente utile, disposte in ordine alfabetico interno sotto l'ordine alfabetico degli autori, sarà più rapido distinguere, quando si passerà al secondo grado del lavoro, ciò che si ha a portata di mano da ciò che si trova lontano.

Ma non si passerà al secondo, se prima non si sarà stabilita una tavola di abbreviature di tutto il materiale raccolto nel primo e non si saranno numerate progressivamente le schede di ciascun autore. Ciò consentirà di sveltire le operazioni successive e di abbreviare il tempo che vorranno le numerose indicazioni del secondo e quelle certamente più complesse del terzo grado.

Il secondo, che è quello che abbiamo chiamato di spoglio, consiste nel prendere capo per capo in esame il materiale indicato dalle schede accumulate nel primo, e fare lo spoglio sistematico delle poesie in esso contenute, redigendo tante schede quanti sono i capoversi delle

singole poesie, e indicando nella scheda, oltre a ciò, innanzi tutto, l'attribuzione, cioè il nome dell'autore, se c'è, con i suoi estremi temporali e locali di nascita e di morte, quindi il genere e il metro lirico, gli estremi bibliografici del luogo dove si trova, con l'indicazione, questa volta, anche della carta o della pagina, e infine il rinvio alla scheda dalla quale si è partiti, la quale, come abbiamo detto, avrà un suo numero d'ordine. Anche le schede di questo secondo grado recheranno la firma di chi le compila e il suo numero di matricola.

Nella trascrizione da manoscritti o da stampe antiche, il capoverso sarà resgistrato sempre nella sua forma originaria sotto a quella ammodernata, che servirà per la sua collocazione alfabetica. E questo si osserverà anche nel terzo grado, ossia nella redazione ultima.

Non ho ancora eseguito il modello di scheda che servirà per il secondo grado, ma esso è facile da immaginare, una volta dette le indicazioni che deve contenere.

Resta solo da aggiungere che, accanto alle schede indicanti i testi di una poesia, ci saranno anche quelle indicanti gli studi intorno ad essa e la qualità delle sue eventuali edizioni, se critiche cioè o meno. Le indicazioni degli studi saranno date, quando ciò sia agevole, col più breve cenno possibile del loro assunto o contenuto.

Sempre in questo secondo grado, mentre sarà molto facile lavorare sul materiale che si conserva a Bologna, non mi nascondo a quali e quante difficoltà si andrà incontro, quando si tratterà di lavorare sul materiale che si conserva nelle altre biblioteche, specialmente se queste si trovano all'estero. Ma pure è proprio qui che mi occorre non solo il concorso degli uomini di buona volontà, ma — e io lo chiedo con ferma speranza che non mi sarà negato — quello degli enti e degli organismi a ciò più adatti: il Ministero della Pubblica Istruzione, l'Università della quale faccio parte, le biblioteche alle quali mi rivolgerò, le istituzioni e associazioni che hanno premure per queste cose. Chiedo a tutti di favorirmi, quando mi rivolgerò a loro per essere agevolato o sorretto in questa impresa. I modi in cui potranno farlo saranno molti e di volta in volta essi potranno scegliere i più opportuni.

Certo, quando il lavoro sia giunto al termine del secondo grado, esso si potrà dire pressoché compiuto e certamente assicurato nella sua importanza.

Il lavoro del terzo grado infatti, per quanto possa apparire il più complesso, è tuttavia il più tranquillo, come quello che poggia sul sicuro fondamento dei due gradi precedenti e per il quale si hanno oramai in pugno tutti gli elementi che si possono desiderare.

Esso consiste nel raccogliere per ogni capoverso le singole schede che lo registrano e redigere intorno a questo la scheda unica e definitiva, che raccoglie tutti i dati realmente utili e importanti: cioè,

l'attribuzione innanzi tutto, il genere, il metro e il numero dei versi, i manoscritti e le stampe che ci hanno conservato la poesia, con le eventuali differenti loro attribuzioni, l'edizione o le edizioni critiche, e gli studi testuali su di essa. L'insieme di queste schede definitive costituisce già l'opera, che non sarà se non da mettere a stampa con i suoi indici di riscontro.

Dal prof. Contini mi viene l'ottimo suggerimento di riannunciare allora la cosa, con l'invito ai colleghi perché mi sottopongano, per verifica o completamento, loro materiale. Lo farò senz'altro, e sono grato fin d'ora a quanti ne vorranno preparare e serbare in vista di quel momento.

RAFFAELE SPONGANO.

UNA CITAZIONE DEL FOSCOLO. — Nelle *Lettere scritte dall'Inghilterra*, opera incompiuta e in molte parti soltanto abbozzata, il Foscolo ha omesso più di una citazione, limitandosi ad accenni sommari o lasciando spazi bianchi: spetta all'editore colmare quelle lacune, riportando i passi che era intenzione dello scrittore inserire nel suo discorso, quasi ovvi taluni, di Virgilio o di Orazio, di Dante o del Petrarca, più peregrini altri, che il contesto non suggerisce immediatamente e che richiedono più paziente ricerca. Quasi tutti, se non m'inganno, sono riuscito a individuare, rimettendoli al loro posto nella mia edizione: di uno, che non ero stato in grado di rintracciare, darò notizia qui, lieto di poter colmare quella lacuna. Si tratta di « lettere » al Robespierre, ricordate come esempio insigne di adulazione nel n. 3 del *Gazzettino del bel mondo*, nel quale si illustra, anche con citazioni numerose e disparate nel testo e nelle note, quell'argomento che al Foscolo stava particolarmente a cuore, e più precisamente là dove, discorrendosi dell'adulazione presso i vari popoli, lo scrittore, dopo aver parlato del carattere dei Francesi (« In Francia (le adulazioni) sembrano meno affettate, perchè sono naturali e richieste dall'indole della nazione che è vivacissima: onde alla tardità della ragione antepone la prontezza della forza e della fortuna: e crede in buona fede che il più forte e il più fortunato sia per quel giorno il più benemerito della patria »), adduce quell'esempio a prova delle sue asserzioni: « E senza dire degli onori carpiti con astuta violenza da Robespierre, abbiamo lettere di alcuni individui che gli scrivevano spontaneamente ». Segue nel manoscritto (apografo con correzioni autografe) uno spazio bianco, di non grande estensione (cinque o sei righe); poi, a commento delle « lettere » o di passi delle « lettere », due versi di Giovenale dal Foscolo tradotti e discussi: « ... *Nihil est quod credere de se Non possit cum laudatur diis aequa potestas. Chi ha sugli uomini l'onnipotenza di Numi*

presta fede a ogni lode. Questa sentenza a me non par vera che pe' principi affatto stolti. Ma in generale essi godono d'avere costretto gl'ingegni più nobili a dare esempio di viltà alla nazione... (*Edizione Nazionale delle Opere di* Ugo Foscolo, vol. V, *Prose varie d'arte*, Firenze, Le Monnier, 1951, p. 402) ».

A quali « lettere » e a quali « individui » pensava il Foscolo? A una lettera, ritengo ora, di Joseph Dominique Garat (1749-1833), pubblicata come documento del « carattere » di quel letterato e uomo politico dal noto polemista antirivoluzionario Mallet Du Pan nel n. XII (13 febbraio 1799) del *Mercure britannique* e che attrasse anche l'attenzione del Morellet, il quale ne citò qualche passo nelle sue *Memorie* (*Mémoires inédits de l'Abbé Morellet sur le dix-huitième siècle et sur la révolution*, Paris, 1822, t. I, 416-7). Quel Garat, che a propria difesa aveva dopo Termidoro composto un *Exposé de sa conduite pendant la Révolution*, ove, fra l'altro, il Robespierre è detto un « monstre » e la sua eloquenza giudicata « un rabâchage éternel » e un « bavardage insignifiant », ben altrimenti si era espresso e sul Robespierre e sulle sue doti letterarie in una lettera a lui diretta. « Voici quels étoient les sentimens de cet heroïque discoureur et son admiration pour les monstres au moment où celui-ci versoit des flots de sang Français. Le 30 octobre 1793 Garat lui écrivit spontanément la lettre suivante trouvée dans les papiers de Robespierre et copiée sur l'original du bureau même du Comité chargé d'inventorier ce portefeuille par la personne qui nous l'a transmise: nous en garantissons l'authenticité »: così il Mallet, e a questo preambolo lo scrittore ginevrino faceva seguire la lettera e qualche altra parola di commento sul personaggio e il suo « *versatile ingenium* » (*Mercure britannique ou notices historiques et critiques sur les affaires du temps par J. Mallet du Pan*, II^me^ éd., Londres, 1798, t. II, pp. 289-91).

Ecco dunque la lettera, che sarà bene riferire integralmente, non essendo facile trovare nelle nostre biblioteche copia del *Mercure britannique*:

Décadi de la 1^ère^ décade de Frimaire l'an 2.

J'ai lu votre rapport sur les Puissances étrangères et les extraits de vos derniers discours aux Jacobins; et dans ce moment où je n'ai aucune manière de parler au Public, je cède au besoin de vous entretenir un instant vous-même de l'impression que j'en ai reçue. Le rapport m'a paru un magnifique morceau de politique, de morale républicaine, de style et d'éloquence; c'est avec ces sentimens profonds et élevés de la vertu, et j'ajouterai avec un tel language, qu'on honore aux yeux de toutes les nations, la nation qu'on répresente. Je ne fais pas plus de cas qu'un autre du mérite du style, lorsque ce mérite n'est qu'une vaine parure du langage; mais j'appelle style l'art de saisir les objets de ses pensées sous les rapports les plus étendus et les plus vrais, et l'art de rendre ensuite les rapports qu'on a saisis sous les expressions et sous les formes les plus frappantes pour toutes les imaginations, les plus sensibles pour toutes les âmes. Si tel est le talent du style on est forcé d'avouer qu'un pareil talent est l'instrument le plus nécessaire dans une Révolution, qui a pour objet de perfectionner le Gouvernement par les lumières et l'espèce humaine par le Gouvernement. Le style du Rapport sur les

Puissances étrangères est partout net, ferme, piquant ou élégant; et lorsqu'il s'élève, au ton de la plus haute éloquence, c'est toujours par la grandeur des sentimens et des idées. Votre discours à Louvet, votre discours sur le jugement de *Louis Capet*, et ce rapport sont, à mon avis, les *plus beaux morceaux qui ayent paru dans la Révolution*. Ils passeront dans les écoles de la République comme des modèles classiques de l'éloquence, et dans les tableaux de l'histoire comme les causes qui auront agi le plus puissamment sur la destinée de la France.

Non è chi non senta come tutta la lettera fosse tale da interessare vivamente il Foscolo (non erano nuove per lui simili adulazioni) e come si convenisse perfettamente al soggetto e all'intento di quel gazzettino, anche per l'elogio dello stile robespierriano, in cui lo scrivente si dimostrava qual era in fondo, nonostante gli uffici politici da lui tenuti, per indole e per vocazione, un letterato: ben conosceva altri suoi confratelli, e ad essi in special modo mirava, componendo questo gazzettino, il nostro poeta!

Il quale sembra pure riecheggiare quanto nella presentazione della lettera è detto nel *Mercure* (« Garat lui écrivit s p o n t a n é m e n t la lettre suivante trouvée dans les papiers de Robespierre », « abbiamo lettere di alcuni individui che gli scrivevano s p o n t a n e i », e sarà pure da ricordare che nella prima redazione autografa di questo periodo (*Mss. labr.*, vol. XV, sez. N, ins. I, c. 4v), il Foscolo aveva scritto dapprima « s p o n t a n e a m e n t e », corretto poi in « spontanei »): un indizio della fondatezza dell'ipotesi che si è fatta, e una prova della fonte, a cui il Foscolo avrebbe attinto, il Mallet du Pan e non il Morellet. Saremmo stati costretti altrimenti, poichè i *Mémoires* del secondo uscirono nel 1822, ad ammettere che il Foscolo riprendesse le *Lettere* dopo il tempo in cui tutto ci induce a credere che egli interrompesse il lavoro, ossia i primi mesi del 1818. Nè il *Mercure britannique* era pubblicazione così remota e così rara, da farci meraviglia che il Foscolo la conoscesse: ricordiamo che dei trentasei fascicoli usciti dal settembre 1798 al marzo 1800 era stata pubblicata una seconda edizione in cinque volumi (tutti con la data di Londra 1798) dopo la morte dell'autore. Potevano mancare quei volumi nella biblioteca di Lord Holland? Ivi li trovò probabilmente il poeta esule, e ne lesse o almeno scorse le pagine, attratto, possiamo pensarlo, da quanto « dall'altra parte » era stato scritto su avvenimenti così importanti per l'Italia: e l'Italia — la sua Venezia, e Milano, e Napoli, e il Piemonte, e gli Stati Pontifici — aveva naturalmente gran parte in quella cronaca polemica appassionata e intelligente degli anni 1798-1800; anche l'episodio della lettera vi era introdotto a proposito dell'ambasceria del Garat a Napoli e delle sue accuse (ben fondate, sappiamo) di doppiezza contro il governo borbonico: « C'est l'écrivain d'une lettre semblable... qui accuse le roi de Naples ».

Due difficoltà si oppongono però, a dire il vero, all'ipotesi che qui si è fatta: l'attribuzione a un anonimo « individuo » della lettera di

un personaggio non di primo piano ma abbastanza noto e la cui opera e figura erano a sufficienza illustrate nel *Mercure* (perché il Foscolo ne ha taciuto il nome?), e il plurale « lettere » e « individui » che mal s'accorda con quella sola lettera di una sola persona. Ma non sarebbe questa l'unica inesattezza o imprecisione delle *Lettere scritte dall'Inghilterra*: in questo stesso gazzettino mi ha dato da fare l'indicazione, che troviamo poco più innanzi, di « un frammento ascritto a Pindaro », in cui si alluderebbe a Simonide, il quale « insegnava a far traffico servile della verità e delle Muse », e che non si ritrova tra i frammenti di Pindaro, bensì sembra essere quel passo della seconda *Istmica*, nel quale fin dall'antichità si ravvisò un'allusione al poeta di Ceo: « Allora la Musa non era venale nè mercenaria... ». In quel caso il Foscolo sembra essere stato fuorviato dal ricordo di un « frammento » di Callimaco, citato dallo scoliaste di Pindaro (« Non io allevo una Musa mercenaria come quel di Ceo... »), essendosi fatta nella sua mente una strana confusione o contaminazione fra il passo pindarico e quello callimacheo, che del primo riprende espressioni e concetto. Così della lettera a Robespierre gli si affacciò il ricordo mentre gettava sulla carta la prima rapida traccia dei gazzettini e non aveva certo dinanzi a sè i volumi del *Mercure* letti non sappiamo quanti mesi prima: ma, se essa era espressione così caratteristica sia del tempo in cui fu scritta che dell'adulazione di tutti i tempi da non poter essere dimenticata, altri particolari e il nome stesso dell'autore avevano meno interesse per lui e potevano in quel momento sfuggirgli, ed anche nella lettera egli dovette vedere non tanto un documento di un determinato individuo, quanto un saggio di altre consimili, che forse, anzi certamente, erano state indirizzate al Robespierre. Di qui la generica e imprecisa designazione « lettere di alcuni individui », rimasta nella seconda redazione del gazzettino n. 3, che è, ricordiamo, incompiuta e frammentaria. Su quel testo lo scrittore non tornò più: tanto meno strani sembreranno i *lapsus* e le lacune che vi troviamo. Perciò, se altri non indicherà più probabili riscontri, è lecito ritenere che il Foscolo avesse presente la lettera del Garat e si proponesse di citarne dei passi. Quali? Forse, quando faceva lasciare al copista lo spazio bianco per la citazione, non aveva deciso: non dobbiamo noi sostituirci a lui anche se possiamo indovinare quali passi gli sembrassero più significativi. Serberei dunque l'indicazione della lacuna, e riporterei in nota integralmente la lettera.

MARIO FUBINI.

CRONACA

* La rivista *Convivium*, fondata e diretta fino alla morte da Carlo Calcaterra, ha pubblicato in ricordo di lui, nel primo anniversario della sua morte, un bel volume di studi che s'intitola *Dai dettatori al Novecento*. Gli studi (sui quali ci riserviamo di tornare nella parte bibliografica del *Giornale*) « provengono tutti — così la premessa — dall'ultima scuola di Carlo Calcaterra » (hanno cioè, come è detto più avanti, « un'origine comune nelle pagine o nella parola viva » di lui): e « nell'intenzione di chi li ha raccolti, essi non costituiscono un omaggio (che potrà degnamente essere rivolto al Maestro solo da tutta la coltura italiana senza qualificazioni particolari), ma un modo di continuare il discorso che la morte ha inaspettatamente interrotto e che quasi non ci rassegnamo a riconoscere troncato ». Predominano gli studi sul Petrarca e sul barocco, sull'Alfieri e sul romanticismo, « ma non mancano altri studi, dai dettatori al Novecento, ad attestare la larghezza » dell'insegnamento del Calcaterra.

Il volume, che si fregia di due ritratti del Maestro scomparso, raccoglie anche la bibliografia dei suoi scritti (a cura di Mario Saccenti con la collaborazione di M. Belletti e R. Di Sabatino), preceduta dalla commemorazione tenuta da Fiorenzo Forti per il Centro di studi alfieriani e da alcune pagine di Giulio Marzot su « Le umane lettere di Carlo Calcaterra ».

* Nel novembre scorso Ireneo Sanesi ha compiuto il suo 85° anno: il *Giornale storico* saluta in lui il decano degli studiosi di letteratura italiana, degno discepolo di Alessandro D'Ancona. Ci piace in questa occasione ricordare come il venerando studioso, dopo aver lasciata nel 1941, per raggiunti limiti di età, la cattedra dell'Università di Pavia, non abbia mai interrotto la sua fervida attività di ricercatore e di critico: ne sono frutto, fra l'altro, il rifacimento dei due volumi sulla *Commedia*, che attendono di essere nella nuova veste pubblicati dall'Editore, e gl'importanti studi preparatori per l'edizione delle opere poetiche del Manzoni, che egli vien curando in tre volumi per l'*Edizione nazionale*. Il primo di questi, *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, è da tempo pronto, e il secondo, *Abbozzi delle tragedie*, è quasi compiuto. Auguriamo al nostro insigne collaboratore e amico di veder presto pubblicati questi lavori, che gli studiosi attendono con giustificata impazienza, e di proseguire a lungo la sua esemplare operosità.

* Al Congresso Internazionale di Studi Italiani tenutosi a Cambridge dal 16 al 23 agosto, si è visto, in sede sia di relazioni che di comunicazioni, come nei paesi nordici prevalgono tra gli italianisti gli studi linguistici su quelli letterari, con spiccatissimo riguardo alla sintassi della lingua viva, mentre in Germania predomina, in un panorama più ampio e più vario, il vecchio indirizzo della *Geistesgeschichte* o storia dello spirito, destinato inevitabilmente a scontrarsi, in sede metodologica, con la nuovissima corrente della critica stilistica. Ancora attardati in studi di letteratura comparata, ma per viva brama di conoscenza, sono i paesi fiamminghi. Empiricamente spregiudicati gli italianisti inglesi, che, senza fare questioni di indirizzi diversi, si cimentano in ogni genere di ricerca. La Francia, così vicina a noi e popolata più di ogni altro paese di cattedre per l'insegnamento dell'italiano, ha forse oggi meno spiccato di ogni altro paese un proprio indirizzo e una propria fisonomia nel campo degli studi italiani. La sua voce però, a causa degli scioperi ferroviari, si è potuta poco udire direttamente nella sede del congresso. E assente del tutto è rimasta quella spagnuola, per la medesima causa. Si è udita invece ben viva quella degli Stati Uniti, dove il carattere dominante dell'italianismo contemporaneo è la sete inesausta del nostro umanesimo e la lotta dell'indirizzo così specializzato e approfondito contro il vecchio e generico uso dei corsi di storia della nostra civiltà.

Le relazioni hanno avuto per tema la fortuna delle nostre lettere nei vari paesi.

Le comunicazioni, che non erano su tema prestabilito, trattarono di vari argomenti; ed eccone gli autori, i titoli e, brevissimo, un cenno del contenuto: Prof. Tauno Nurmela dell'Università di Turku (Abo), *Osservazioni sulle parole composte italiane*, precisamente su quelle di tipo asintattico come *conferenza stampa*; prof. Hans Nilsson-Ehle dell'Università di Lund, *Questioni sintattiche dell'italiano d'oggi*, in particolare di alcuni costrutti del dialetto romanesco odierno più lunghi o più brevi di quelli in uso nella lingua nazionale; prof. C. Grayson dell'Università di Oxford, *Un opuscolo sconosciuto di L. B. Alberti*, intitolato *Villa*, frammento forse di un'opera incompiuta o perduta e interessante per la sua diversità stilistica da tutti gli altri scritti dell'Alberti, come potrà vedere chi vorrà leggerlo nella rivista *Rinascimento*, dove apparirà prossimamente; prof. J. H. Whitfield dell'Università di Birmingham, *Osservazioni sul Machiavelli*, miranti a precisare l'unità del linguaggio e parallelamente del pensiero machiavellico tanto nei *Discorsi* che nel *Principe* col risultato ultimo, ma non nuovo, almeno per noi, di vedere in Machiavelli non una volta il teorico del dispotismo e un'altra quello dei governi di libertà, ma sempre quello degli ordini, ossia dello Stato; Uberto Limentani dell'Università di Cambridge, *Salvator Rosa: demolizioni, 'restauri' e*

ricostruzioni, che sfata la leggenda di un Rosa compositore musicale, ne riabilita fino al possibile la figura umana e lo restituisce alla sua unica grandezza di pittore; dott. Barbara Reynolds dell'Università di Cambridge, *Problemi testuali ed interpretativi degli scritti linguistici di Alessandro Manzoni*, indagine attentissima sulle varie fasi in cui quegli scritti furono stesi; prof. Roberto Weiss dell'Università di Londra, *Codici umanistici italiani nelle biblioteche inglesi*, bella storia e ricognizione di un vero paradiso o di pingui campi per gli studiosi dell'umanesimo; prof. Mario Praz, *Il Petrarca in Inghilterra*, acuta, ricca e preziosissima illuminazione di una fortuna delle più uniformi e complicate insieme che mai nostri poeti abbiano avuto in altri paesi; prof. G. Devoto, *Gli studi di lingua italiana in Italia*, esposizione improvvisata ma veramente magistrale della storia recente e degli orientamenti attuali della linguistica italiana; prof. U. Bosco, *Gli studi di letteratura italiana in Italia*, quadro sintetico della nostra eredità crociana, della nostra nuova filologia e della sempre più vivace corrente della nostra critica stilistica.

Il Congresso, che è stato veramente operoso, ha destinato anche due sedute ad altri lavori: una a progetti di organizzazione di repertori e sussidi bibliografici, nella quale il prof. Bosco ha mostrato in bozze la sua prosecuzione o ripresa del repertorio Prezzolini per gli anni 1948 e 1949, e il sottoscritto ha illustrato la sua *Proposta di un indice o repertorio generale delle nostre rime antiche* abbracciante i secoli XIII-XV; e un'altra in cui furono discussi i problemi relativi alla compilazione dei dizionari dall'italiano e in italiano.

Fu infine approvato lo Statuto dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, che contempla due presidenti, eletti dall'Assemblea, di cui uno italiano (U. Bosco) e uno in rappresentanza di tutti gli altri paesi (H. Bédarida), in carica per un triennio e assistiti da un Consiglio internazionale, pure elettivo.

Prima di sciogliersi l'Assemblea indicò come sede del futuro congresso da celebrarsi nel 1956 una città dell'Italia settentrionale, possibilmente Venezia, e ne fissò il seguente tema: *Problemi e prospettive della critica stilistica con particolare riguardo al secentismo.*

R. S.

* Apprendiamo con vivo compiacimento che presso la Biblioteca civica di Udine verrà istituito un « Centro di studi nieviani ». Cresce intorno al Nievo, nell'approssimarsi del primo centenario della morte, l'interesse dei critici e dei lettori. Di una serie di pubblicazioni ha dato notizia in questo *Giornale* Giorgio De Blasi; sappiamo che la Casa Einaudi ha affidato a Sergio Romagnoli l'edizione delle opere complete del Nievo, e altre pubblicazioni, riguardanti l'epistolario e le *Novelle campagnuole*, preparano i professori Giovanni Botturi

ed Elio Bartolini e il dott. Luigi Ciceri, appassionato studioso e collezionista di cose nieviane, che in un opuscolo pubblicato recentemente a Tolmezzo (« Nuova scoperta di manoscritti nieviani ») ha stampato « l'elenco scrupoloso » del materiale manoscritto nieviano ritrovato presso la Signora Taboga in Castellari a Varmo. Il materiale è stato depositato presso la Biblioteca Civica di Udine e sarà, con le altre carte possedute da essa, a disposizione del Centro.

PIETRO PANCRAZI

Pietro Pancrazi (n. a Cortona il 19 febbraio del 1893, m. a Firenze il 26 dicembre 1952) ha segnato durevolmente il proprio nome nella storia letteraria d'Italia di questi ultimi trent'anni, come critico, prosatore, propulsore di cultura.

I sei volumi dei suoi *Scrittori d'oggi* (pubblicati in edizione definitiva dalla Casa Laterza di Bari: i primi quattro nel 1946, il quinto nel '50 e il sesto, postumo, nel '53) rispecchiano, con manifesta continuità di temperamento e di criterii, l'evolversi della nostra letteratura creativa tra le due guerre, dal '18 al '45, non senza dare rilievo a uomini e avvenimenti caratteristici degli anni successivi. Gli *Scrittori d'oggi* proseguono così, in qualche modo, *La letteratura della nuova Italia* di Benedetto Croce (anch'essa in sei volumi). Mirava però il Croce quasi a controllare, nell'esame dei poeti e prosatori contemporanei, i suoi canoni filosofici. Il Pancrazi invece, in regola con la nuova estetica e nondimeno insofferente dei sistemi e delle discussioni teoriche, si tenne pago di una ' critica del gusto ': che oscillava tra i rilievi d'arte e quelli di moralità, ma andò sempre piú propendendo verso l'indagine psicologica, la curiosità per il malfamato contenuto, il ritratto morale (insomma, predilesse il ' bozzetto critico '), — come del resto ammetteva il Pancrazi medesimo (serie I degli *Scrittori d'oggi*, p. VI) e tra altri ha confermato l'espertissimo Geno Pampaloni (v. gli *Scritti in memoria di Pietro Pancrazi*, nella rivista *Il Ponte*, fascicolo dell'aprile 1953, pp. 512 e sgg.). Anzi, perfino alcuni autori « piú lontani, di prima la guerra », riletti, ai fini di un nuovo ordinamento dei saggi, « con le preoccupazioni i desideri o le nostalgie » piú recenti, presero anch'essi « qualche accento o sfumatura diversa » (serie V degli *Scrittori d'oggi*, pp. VII e sg.).

In fine a ogni volume degli *Scrittori* (v. la serie I, pp. XXXVI e sg.) vengono raggruppati studi su poeti e prosatori che, in realtà, anzi che d'oggi, sono appena di ieri, stanno tra l'Otto e il Novecento, dopo il Carducci, e appartengono in prevalenza alla Toscana. Sono i maestri e autori veri del Pancrazi (di cui v. anche la bella antologia

di *Racconti e novelle dell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, 1938): l'occasione di trattarne fu offerta da ristampe, anniversari, rinvenimenti di inediti. Le stampe o ristampe si trovano sempre, o quasi, anche alle origini degli scritti, riferibili ai secoli dal XIII al XIX, che formano il volume dal titolo *Nel giardino di Candido* (Firenze, Le Monnier, 1950): ricca ed elegante silloge, che Emilio Cecchi (*Corriere della sera* del 27 dicembre 1952) colloca decisamente tra i « piú mirabili » libri del Pancrazi e tra quelli che egli ha « piú cari » (specie, credo, per il lavoro di capitale importanza sui *Ricordi* del Guicciardini).

Si discute dei modi, e si parla dei limiti, della critica del Pancrazi: oltre che le pagine del Pampaloni, si possono vedere quelle di Luigi Russo, nel terzo dei suoi volumi su *La critica letteraria contemporanea* (Bari, Laterza, 1943), e di Francesco Flora, nei suoi recenti *Scrittori italiani contemporanei* (Pisa, Nistri-Lischi, 1952). Da parte sua, Manara Valgimigli attesta (nel citato fascicolo del *Ponte*, p. 494) che il proprio lavoro acquistò molto dal conversare dell'amico e da certi modi, che a lui erano naturali, « di interrogare e penetrare gli scrittori con tanta mobilità e agilità e spregiudicatezza », e commenta: « Che mirabile filologo era! un carducciano senza retorica, un Serra senza mollezza e piú asciutto ». Comunque (e, s'intende, preso *filologo* in accezione non filologica), non si discutono del Pancrazi le rare qualità di prosatore, che nell'opera critica sono eminenti — altri dice preminenti, — e nettamente si rilevano nelle ' Favole ' de *L'Esopo moderno* (ultima ediz., Firenze, Vallecchi, 1943) e nei ' Fogli di via ' di *Donne e buoi de' paesi tuoi* (ultima ediz., Firenze, Vallecchi, 1943).

Il *Giornale storico* non può non rammentare inoltre le benemerenze acquistate dal Pancrazi nel promuovere o accompagnare iniziative di cultura alte e degne, da quando collaborava con Ugo Ojetti alla rivista *Pègaso* e a *Le più belle pagine* edite dal Treves, fino alla *Collezione in Ventriquattresimo* e alla rinnovata *Biblioteca nazionale* del Le Monnier — e, lasciando altro e non poco, fino all'impresa a cui dedicò l'ultimo periodo della sua intensa attività: la Collezione cioè di *Storia e testi* della *Letteratura italiana* edita dalla Casa Ricciardi. Anche qui mi valgo (traendola di nuovo dal *Ponte*, p. 477) della testimonianza di un amico, Raffaele Mattioli: « Quando parlai la prima volta a Pancrazi della Collana dei Classici, si infervorò: e di questo genuino fervore diede poi prove e riprove via via che il programma si andava elaborando, man mano che l'opera si veniva concretando. In ogni sua parte il programma reca l'impronta del gusto e del criterio di Pancrazi. Senza di lui, la nostra impresa non si sarebbe potuta attuare ».

ALFREDO SCHIAFFINI.

GIUSEPPE ROTONDI

Sin dai suoi primi lavori, Giuseppe Rotondi, scomparso il primo maggio 1953 (era nato nel 1892), apparve, quale fu poi sempre, compiuto nella informazione, padrone del metodo, studioso già maturo: basti ricordare la bella monografia su *Federico Frezzi* (1921), o le sue ricerche di fonti, dai *Riscontri alla novella boccaccesca di Torello e del Saladino* (1919), sino all'ultima nota uscita alla vigilia della morte: *Da una novella del Sacchetti a un ricordo di Mistral* (1953). Nella critica testuale era singolarmente forte, si vedano le sue note per la elegia di Enrico da Settimello (1926) e ai testi di allegorie ovidiane medievali (1934 e '38), e le numerose rettifiche che, recensendo edizioni altrui, seppe apportare specie ai testi petrarcheschi delle *Familiari* (1942) e dei *Rerum memorandarum* (1949). Dobbiamo pure a lui se talune espressioni di nostri scrittori antichi, che sembravano inesplicabili, hanno ricevuto una chiara e fondata risoluzione, dal « Saligia » e « Chulcama » dell'*Anticerberus* (1930), e dal « Niccolaio di Tamech » (per Trevet) del Boccaccio (1933), alle recentemente tentate spiegazioni dello pseudonimo del poeta « Amarcius Gallus » (1948), e del campanelliano « Bomechobus », travisamento della forma abbreviata di Beato Methodio (1951). Dalle sue diuturne investigazioni traeva talvolta cose leggiadre o insuete, quali la parafrasi medievale della *Fabula cassite et agricole* (1932), e, di particolare interesse per l'iconografia dei SS. Pietro e Paolo, un opuscolo di S. Pier Damiani (1951). Ma soprattutto sono di lui da ricordare i lavori a cui si era dedicato più intensamente: gli studi sul *Morgante*, dei quali aveva dato un importante saggio nel *Convivium* del 1936, e quelli sul testo del *De otio* del Petrarca, che stava preparando per l'edizione nazionale: *Le due redazioni del De otio* nell'*Aevum* del 1935, e le *Note al De otio religioso* negli *Studi Petrarcheschi* del 1949. Purtroppo lo scrupolo della perfezione, e quel suo superiore disdegno per la fretta del pubblicare, gli nocquero in questo caso, a grave detrimento degli studi, perché senza temerarietà, dopo tanto approfondire, avrebbe potuto portare a compimento queste due dotte fatiche.

Prodigo della sua erudizione, sempre disposto ad aiutare con dissimulata signorile generosità, ornato di varia cultura che gli fioriva sul labbro arguto in pronte e felici citazioni, Giuseppe Rotondi, nella sua mitezza quasi timida, s'era anche rivelato uno spirito di esemplare dirittura.

Fausto Ghisalberti.

Mario Fubini, *Direttore responsabile.*

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1953) (25733)

LETTERATURE MODERNE

pubblicherà prossimamente:

BENEDETTO CROCE

A CURA DI

FRANCESCO FLORA

Con saggi di:

ALBERGAMO, BERGEL, BERTINI, BOURGIN, BRUNO, CARACCIO, CIARDO, CILENTO, CURTOPASSI, DE CAPRARIS, DEVOTO, FLORA, FRANCHINI, GUERRISI, LEO, MARONE, MARRA, MARZOT, NICOLINI, ORSINI, PACI, SALINARI, SALVATORELLI, SASSO, SIMONI, STEFANINI, VINCENTI, VINCIGUERRA, VITTORINI, VIVIANI, ZOLLA, ed altri.

In via eccezionale, agli abbonati del Giornale storico *che prenoteranno il fascicolo per mezzo della Casa editrice Loescher-Chiantore, verrà concesso lo sconto del 10 % sul prezzo di copertina che dovrebbe aggirarsi sulle 3000 lire circa.*

LA TRADIZIONE MANOSCRITTA DI " DONNA ME PREGA „ DI GUIDO CAVALCANTI

I. - Premessa.

Accingersi a ricostruire il testo critico di « Donna me prega », cioè di quella canzone cavalcantiana che, se non può dirsi il manifesto del « Dolce Stil Nuovo », perché tale non fu, può però certamente dirsi il piú cospicuo tentativo che stilnovista abbia compiuto per dare una definitiva ed organica sistemazione alle dottrine amorose del suo tempo alla luce delle piú scaltrite teorie filosofiche che allora tenevano il campo, significa in primo luogo riesaminare tutti quanti i codici finora noti che la contengono.

Non che lavori in tal senso non siano stati compiuti: si può anzi dire che intorno a poche composizioni della nostra letteratura dugentesca si sia lavorato con tanta abbondanza e costanza; ma il fatto è che nessuno di tali lavori ha esaurito l'argomento: a cominciare da quello dell'Arnone, il quale per primo vi si accinse, che fu infelice nell'esame dei manoscritti, dei quali del resto non utilizzò che una parte, giú giú fino ai piú recenti (1).

---

(1) Diamo qui di seguito l'elenco delle edizioni critiche che della canzone sono state tentate, aggiungendo ad esso quello di altri lavori di cui ci siamo giovati perché concernono o una sistemazione dei codici che anche noi esamineremo, o questioni particolari su cui dovremo soffermarci. Comprenderemo con le altre anche le edizioni non critiche, comparse nel tempo.

Antonio Cicciaporci, *Rime di Guido Cavalcanti*, Firenze, 1813.

Nicola Arnone, *Le Rime di Guido Cavalcanti*, Firenze, 1881.

Pietro Ercole, *Guido Cavalcanti e le sue rime*, Livorno, 1885.

Francesco Pasqualigo, *La Canzone di Guido Cavalcanti « Donna mi prega »...*, Venezia, 1891.

Ercole Rivalta, *Le Rime di Guido Cavalcanti*, Bologna, 1902.

Colui che dopo l'Arnone riprese il compito di eseguire un'edizione critica fu l'Ercole, che si giovò di una quantità di codici infinitamente piú ampia che non il suo predecessore; ma fu quanto mai impreciso nelle citazioni delle

---

Guido Cavalcanti, *Rime*, con introd. e appendice bibliogr. di E[milio] C[ecchi], Lanciano, s. a.

Luigi Di Benedetto, *Rimatori del Dolce Stil Nuovo*, Torino, 1925.

Ezra Pound, *Guido Cavalcanti, Rime, edizione rappezzata fra le rovine*, Genova, anno IX (= 1931).

Etienne Gilson, *Guido Cavalcanti, Rime*, in *Criterion*, XII, 1932.

J. E. Shaw, *The Commentary of Dino del Garbo on Cavalcanti's Canzone d'Amore, Compared with the Italian Translation*, in *Italica*, XII, 1935.

J. E. Shaw, *Cavalcanti's « Canzone d'Amore ». The Second Stanza and its Relations to the Others*, in *Italica*, XVI, 1939.

Luigi Di Benedetto, *Rimatori del Dolce Stil Nuovo*, Bari, 1939.

Rime antiche, secondo la lezione di un testo a penna del secolo XIV della Raccolta del principe Ginori-Conti pubblicato da Piero Ginori-Conti, Firenze, 1940.

Bruno Nardi, *L'averroismo del « primo amico » di Dante*, in *Studi Danteschi*, Firenze, XXIII, 1940.

Otto Bird, *The Canzone d'Amore of Cavalcanti according to the Commentary of Dino del Garbo...*, in *Mediaeval Studies*, Toronto, Canada, II e III, 1940 e 1941.

Carlo Cordié, *Dolce Stil Novo*, Milano, 1942.

Mario Casella, *La Canzone d'Amore di Guido Cavalcanti*, in *Studi di Filologia italiana*, VII, Firenze, 1944.

Carlo Salinari, *In margine al testo di « Donna mi prega »*, in *Cultura Neolatina*, VI-VII, Roma, 1946-1947.

Bruno Nardi, *Di un nuovo commento alla Canzone del Cavalcanti sull'amore*, in *Cultura Neolatina*, Roma, VI-VII, 1946-47.

Guido Favati, *Sul testo di « Donna me prega »*, in *Cultura Neolatina*, VIII, Roma, 1948.

J. E. Shaw, *Guido Cavalcanti's Theory of Love*, Toronto, Canada, 1949.

Guido Favati, recensione del lavoro precedente, in *Studi Petrarcheschi*, Bologna, IV, 1951.

Carlo Salinari, *La poesia lirica del Duecento*, Torino, 1951.

Guido Favati, *La Canzone d'Amore del Cavalcanti*, in *Letterature moderne*, Milano, III, 1952.

Guido Favati, *La glossa latina di Dino del Garbo a « Donna me prega » del Cavalcanti*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Firenze, XXI, 1952.

varianti dei codici da lui per primo esaminati, e dall'Arnone accettò tutti gli errori che nella sua edizione figurano; e gli editori che a lui succedettero, poiché tutti utilizzarono le sue varianti come buone, furono condotti fuori strada ed errarono a loro volta; né si preoccuparono di rivedere direttamente di sui codici quali fossero le lezioni genuine, né furono sempre felici quando utilizzarono codici sfuggiti all'Ercole.

Oltreché ai fini della determinazione del testo critico, ciò è risultato in primo luogo nocivo al lavoro preliminare della compilazione degli stemmi dei codici, compiuta prima dal Rivalta e poi dal Casella: il quale ultimo si è anche potuto giovare della sistemazione che di molti dei manoscritti cavalcantiani aveva indirettamente dato il Barbi

---

Trattano problemi connessi con la Canzone presente, oltre studi minori per il cui elenco rimandiamo al nostro *La Canzone d'Amore del Cavalcanti*, cit., gli studi seguenti:

Giulio Salvadori, *La poesia giovanile e la Canzone d'Amore di G. Cavalcanti*, Roma, 1895.

J. B. Fletcher, *The Philosophy of Love of G. Cavalcanti*, in *Twenty-Second Annual Repertory of the Dante Society*, Boston, 1904.

Karl Vossler, *Die philosoph. Grundlagen zum « süssen neuen Stil » des G. Guinicelli, G. Cavalcanti und Dante Alighieri*, Heidelberg, 1904.

Francesco Torraca, *La Canzone « Al cor gentil ripara sempre amore »*, in *Atti della R. Accademia di Archeol. Lettere e Belle Arti*, Napoli, N. S., XIII, 1933-34.

Guido Favati, *Tecnica ed arte nella poesia cavalcantiana*, in *Studi Petrarcheschi*, III, Bologna, 1950.

Ci siamo inoltre giovati delle opere seguenti:

Ernesto Giacomo Parodi, *Rima siciliana, rima aretina e bolognese*, in *Bull. della Società Dantesca Italiana*, N. S., XX, 1913.

Michele Barbi, *Studi sul Canzoniere di Dante*, Firenze, 1915.

Heinrich Kuen, *Dante in Reimnot?*, in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, XXVIII, Heidelberg, 1940.

Silvio Pellegrini, recensione del lavoro precedente, in *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, Pisa, vol. XI, 1942.

Dante Alighieri, *Le Rime* a cura di Gianfranco Contini, Torino^2, 1946.

Francisci Petrarchae, *Rerum Vulgarium Fragmenta* a cura di Gianfranco Contini, Parigi, 1949.

occupandosi dei testi danteschi che in quelli sono contenuti.

A questa deficienza vuole ovviare lo studio presente prima di giungere a determinare quale fosse effettivamente il testo di Guido; e ci conforta il fatto che i risultati del nostro lavoro, per quel che riguarda la sistemazione dei codici, concordano se non in tutto almeno in parte con i risultati ricapitolati (ancora una volta limitatamente ai codici che contengono rime di Dante) dal Contini.

I manoscritti che contengono il testo della Canzone d'Amore del Cavalcanti sono i seguenti (1):

Ba = Barberiniano latino 3953 (già XLV, 47), del primo terzo del sec. XIV.
Br = Braidense AG XI 5, del sec. XVI.
Bt = Giuntina con postille desunte dal Bartolini da un perduto codice del Bembo, posseduta dalla Trivulziana, L. 1566.
C = Casanatense 433 (già d. v. 5) del sec. XVI.
Ca = Chigiano L VIII 305, della metà circa del sec. XIV.
Cb = Chigiano L IV 122, del sec. XVI.
Cd = Chigiano L IV 110, della fine del sec. XV.
Ce = Chigiano L V 176, del sec. XV.
Cap^1 = Capitolare Veronese 445, della seconda metà del sec. XIV.
Cap^2 = Capitolare Veronese 820 (già 824), del sec. XV (seconda metà inoltrata).
G = Codice Ginori-Conti, sec. XIV.
It = Codice dell'Università Cornell di Ithaca, sec. XVI.
La = Laurenziano 34, pl. 41, seconda metà del sec. XV.
Lb = Laurenziano 20, pl. 41. La parte che contiene una intera serie di testi cavalcantiani è del sec. XV. Un'altra contiene solo la presente canzone ed il commento volgarizzato di Dino Del Garbo; è indicata dal Casella, e anche da noi, con la sigla Lbg. Un'altra ancora contiene un testo ulteriore di *Donna me prega*

(1) Le sigle sono quelle adoperate da tutti gli studiosi del Cavalcanti. Solo Ba fu dall'Arnone e dall'Ercole indicato semplicemente con B. Non utilizzati dai precedenti studiosi sono i manoscritti che contrassegneremo con le sigle Nap^2 (per distinguerlo da Nap^1, corrispondente al codice della Nazionale di Napoli segnato XIV, D, 16, noto ai cavalcantisti, ma privo di *Donna me prega*), Br, Bt, It e Tr.

e il commento dello Pseudo-Colonna. Lo indicheremo con la sigla Lbc. Vi si trovano inoltre il commento del Mini e citazioni varie.

Lc = Laurenziano pl. 90, inf. 37, della seconda metà inoltrata del sec. XV.

Ld = Laurenziano 46, pl. 40, della prima metà del sec. XV.

Le = Laurenziano 49, pl. 40, della prima metà del sec. XV.

Lh = Laurenziano pl. 90, sup. 135, vol. I, del sec. XV.

Lk = Laurenziano, fondo Conv. sopp. SS. Annunziata, 122, del sec. XV.

Lm = Laurenziano strozziano 170, sec. XVI, anno 1526.

Ln = Laurenziano mediceo-palatino 118. La parte che contiene *Donna me prega* pare del sec. XV.

Lp = Laurenziano, Conv. sopp. 440, del sec. XVII.

Ma = Magliabechiano VII, 1108, inizi del sec. XVII.

Mb = Naz. Fir. II, II, 40 (già Magliabechiano VII, 1010), del sec. XV.

Mc = Magliabechiano VII, 1208, del sec. XVI.

Mf = Magliabechiano VII, 1100, prima metà del sec. XV.

Mg = Naz. Fir. II, IV, 250 (già Magliabechiano VII, 1109), della seconda metà del sec. XV.

Mh = Magliabechiano XXI, 85, sec. XV.

Mk = Magliabechiano VII, 379, del sec. XVI.

Ml = Magliabechiano VII, 1207, dell'ultimo terzo del sec. XVI.

Mm = Magliabechiano VII, 1076, del sec. XV.

Mn = Magliabechiano VII, 1098, del 1566.

Mq = Magliabechiano XXXIV, 1. La parte cavalcantiana è probabilmente del sec. XVI.

Mart = Codice Martelli, bass. I, n. 12, primi del sec. XIV.

M'a = Marciano it. cl. IX, 191, sec. XVI.

M'b = Marciano it. cl. IX, 364, sec. XVI.

M'e = Marciano it. fondo Zanetti 63, anno 1521, ricorretto dallo stesso suo redattore, Alessandro Contareni, nel 1534, secondo il volgar fiorentino.

M'f = Marciano it. cl. IX, 491, del sec. XVI.

Nap^2 = Nazionale di Napoli XIII, C, 9, del sec. XVI.

Pa = Palatino 204, del sec. XVI.

Pb = Palatino 203, del sec. XVI.

Pd = Palatino 202, del sec. XVIII.

Par^1 = Naz. di Parigi, it. 554 (già 7767), della seconda metà del sec. XV.

Par^2 = Naz. di Parigi, it. 557 (già 7778), del sec. XIV, ultimo quarto.

Rb = Riccardiano 1050. La sezione cavalcantiana è della prima metà del sec. XIV.

Rf = Riccardiano 1094. La sez. cavalcantiana è del sec. XV.
Rg = Riccardiano 1100, della fine del sec. XIV.
Rh = Riccardiano 1091, dei primi del sec. XV.
Ri = Riccardiano 2735, del sec. XV.
Rl = Riccardiano 1142, del sec. XV.
Rm = Riccardiano 1093, inizi del sec. XV.
Tr = Trivulziano 1050, del sec. XVI.
Vc = Vaticano lat. 4823, del sec. XVI.

Omettiamo di elencare il codice della Naz. di Firenze II, IV, 25 (già Magliabechiano VII, 1023) e il Magliabechiano VIII, 36 perché non contengono il testo della presente canzone, ma unicamente il commento che ne fece lo Pseudo-Colonna; notiamo di contro che alcuni dei codici da noi elencati non erano stati precedentemente utilizzati da altri editori, pel testo di *Donna me prega*, in quanto non era stato segnalato presente in essi. È il caso di Lh, Lm, M'f, It, Nap^2, Tr, Br, Bt, nel primo dei quali era stato segnalato che si trovava solo un frammento del commento dello Pseudo-Colonna e di conseguenza solo un frammento della canzone, mentre tanto la canzone quanto il commento vi si trovano per intero, pur se in due parti diverse del codice, l'una distante dall'altra a causa di un fascicolo manoscritto allotrio che è stato insinuato tra le due sezioni che contengono ciò che ci interessa.

Quanto poi al codice indicato dal Casella con la sigla Lbg, esso è lo stesso che noi abbiamo indicato con Lb, cioé il Laurenziano 20, pl. 41, e non il Laurenziano 40, pl. 41, come, probabilmente per un errore tipografico, si trova nel lavoro di quell'illustre studioso. Conserveremo però anche noi la sigla Lbg per indicare, fra le tre redazioni che di *Donna me prega* esso contiene, quella che precede il commento di Dino Del Garbo; con Lbc, quella inserita nel commento dello Pseudo-Colonna.

Va ancor detto che abbiamo ricostruito dai rispettivi commenti, per quanto era possibile, il testo di cui si dovettero servire rispettivamente lo Pseudo-Colonna e Dino Del Garbo, cosicché, contando Lbg e Lbc, il nostro esame

verterà su 57 copie che della presente canzone sono state fatte nel tempo, benché, a voler essere completi, bisognerebbe dire che abbiamo anche utilizzato di Ma le tre copie diverse che della canzone esso reca, e anche le varianti marginali che sono scritte a lato della prima di esse; e del pari (ma queste erano quanto mai più importanti) abbiamo utilizzato le varianti marginali recate da Par^2. Si sono invece tralasciate le stampe (tranne la Giuntina del 1527, che abbiamo indicato con la sigla Giunt), di cui è più facile ed agevole la consultazione (1); né del resto, come il Casella ha bene dimostrato per questa parte, esse hanno alcuna importanza in ordine alla ricostruzione critica del testo cavalcantiano.

---

(1) Le più antiche sono:

1) *Sonetti e Canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Firenze, Giunti, 1527. Di essa è copia con insignificanti varianti, *Rime di diversi antichi Autori Toscani in dieci libri raccolte*, Venezia, Jo. Antonio e Fratelli da Sabio, 1532.

2) *Commento sopra la canzone di G. Cavalcanti di* F. Paolo Del Rosso, Firenze, Sermartelli, 1568.

3) *La Sposizione di* Girolamo Frachetta *sopra la Canzone di G. Cavalcanti « Donna mi prega »*, Firenze, Appresso i Gioliti, 1585.

4) *L'esposizione del* M.ro Egidio Romano degli Eremitani *sopra la canzone d'amore di G. Cavalcanti fiorentino*, con alcune brevi annotazioni intorno ad essa di Celso Cittadini ecc., Siena, Marchetti, 1602, ch'è non tanto copia della Giuntina, come s'era finora sempre detto, quanto piuttosto dell'edizione dei Da Sabio del 1532.

Gli studiosi del Cavalcanti hanno poi fatto cenno di un'edizione della Canzone d'Amore cavalcantiana uscita in Venezia, nel 1498; ma essa, come già rilevò il Casella, e come ha riscontrato l'estensore di queste note (*La glossa latina di Dino del Garbo* ecc. pag. 86, n. 1), o non si trova più, o, per dirla col Casella, « è lecito sospettare che si tratti di una bella fantasia di qualche erudito ».

L'Aldina citata dal Frachetta (e cfr. Arnone, pp. ix-xi e Casella, art. cit., p. 119 e n. 3) e altre stampe anteriori al 1527 sono state scoperte, quando il presente articolo era già composto, dal dott. D. De Robertis, del quale è imminente una comunicazione in proposito.

II. - I CODICI PRINCIPALI.

Esposti dunque i motivi ed i limiti del nostro lavoro, possiamo procedere all'esame e alla sistemazione dei manoscritti, per la cui descrizione rimandiamo alle opere già citate dai precedenti editori, oltreché all'opera generale del Mazzatinti Sorbelli Ferrari (1).

Dopo gli studi del Rivalta e del Casella, ogni dubbio pareva scomparso circa la possibilità di individuare due superiori famiglie entro cui raggruppare quasi tutti (a quegli studiosi pareva tutti) i codici cavalcantiani che recano *Donna me prega*. Essi hanno individuato una famiglia X per mezzo delle lezioni comuni a Ca e Cap^1; hanno poi individuato una famiglia Y per mezzo di quelle comuni a Mart e Ba, il cui esame il Casella, seguendo il Bertoni, che ne rilevò l'affinità con Ba, opportunamente accompagnò all'esame di G.

Vedremo a suo tempo che in realtà né X s'individua per Ca e Cap^1, né Y per Mart e Ba, G; ma poiché il confronto delle lezioni di questi due gruppi di codici rimane comunque un buon punto di partenza, inizieremo anche noi da esso.

---

(1) Per alcuni dei principali converrà però, per comodità del lettore, fare qualche più preciso rimando. Il ms. Ca fu descritto da E. Monaci e E. Molteni, *Il Canzoniere Chigiano L. VIII. 305*, estr. da *Il Propugnatore*, 1877, I, II, Bologna, 1877, p. 4 sgg. e M. Barbi, *Vita Nuova*, Firenze 1932, p. xix sgg.; per Ba cfr. *Il Canzoniere Vaticano Barberiniano lat. 3953*, pubbl. per cura di Gino Lega in *Coll. di opere inedite o rare*, Bologna, 1905; per G cfr. *Rime antiche*, citato a pag. 2; pei rapporti fra G e Ba cfr. M. Casella, *Al cor gentil repara sempre amore*, in *Studi romanzi*, Società Filologica Romana, vol. XXX, 1943, p. 6 sgg.; per Mart cfr. P. Papa, *Conti di antichi cavalieri*, in *G. S. L. I.*, vol. III, 1884, p. 193 sgg. e M. Barbi, *Vita Nuova*, p. xxvii sgg.; per Cap^1 cfr. T. Casini, *Sopra alcuni manoscritti di rime del sec. XIII* in *G. S. L. I.*, vol. IV, 1885, p. 123 sgg.; P. Ercole, *cit.* e M. Barbi, *Vita Nuova*. p. liv; per Cap^2 cfr. U. Marchesini, *Di un codice poco noto di rime antiche*, in *Zeitsch. für Rom. Philol.*, vol. X, 1886, p. 554 sgg. e M. Barbi, *Studi sul Canz. di Dante*, pagine 327 sgg.

	Ca, Cap¹	Mart, Ba, G
5	*ed a presente*	*ond'a* (Ba: *undio al*; G: *unde al*) *presente*
11	*e qual sia sua uertute*	*e quale* (Ba: *e quale è*; G: *o quale*) *sua* (Ba: *soa*) *uertute* (Mart: *uirtu*)
19	*creato ed à sensato*	*creato* (Mart: *criato*) *da sensato*
24	*pesanza*	*posanza* (Ba: *possanca*)
33	*che la 'ntenzione* (Cap¹: *'ntencione*)	*e la 'ntentione*
37	*aita la*	Mart: *ita a la*; Ba, G: *è ita a la*
38	Ca: *opposta natural*; Cap¹: *oppita naturale*	Ba: *opposito naturale*; Mart: *oposto naturale*; G: *eposito natural*
39	*buon perfetto*	*ben* (G: *bene*) *perfetto*
42	*quand'om* (Ca: *omo*) *l'oblia*	Ba, G: *quanto hom l'oblia*; Mart: *quanto l'obblia*
49	*gente*	Ba, G: *gienti*; Mart: *gieti*
50	*moue sospiri*	Ba, G: *muoue a sospiri*; Mart: *moue a suspiri*
51	*miri non*	Mart: *miri en non*; Ba, G: *miri in un* (G: *um*)
53	*nol* (Ca: *non*) *pote om che lo proua*	Ba, G: *nol po* (G: *puo*) *hom che nol pruoua* (G: *prova*); Mart: *nol pol om che no proua*
57	Ca: *esguardo*; Cap¹: *isguardo*	*sguardo* (Ba: *isguardo*)
64	*compriso*	*compreso* (Ba: *con prexo*; G: *conpreso*)
66	Cap¹: *dunqu' elli meno*; Ca: *da queli meno*	Mart: *perché li mena*; Ba: *per chel mena*; G: *perchelmena*
70	*di costui*	*da costui* (Ba: *da custui*) (1).

Della prima colonna si scopriranno erronee, nel corso di questo studio, le varianti dei vv. 24, 51, 53, e della seconda quelle dei vv. 19, 33, 37, 38, 39, 42, 66.

Che però questi codici, pur riunendosi a gruppi come abbiamo mostrato, siano indipendenti fra loro (è ovvio

(1) Aggiungiamo che al v. 1 Ca e Cap¹ leggono *me* contro *mi*, al v. 6 *no* (+ G) contro *non*, al v. 21 *ven* contro *vien*: varianti meramente grafiche e che non elenchiamo pertanto nell'apparato. A queste vanno aggiunte: v. 22 Mart: *possibel* e Ba: *possibele*; v. 68 Mart: *asciso* (che forse spiega anche il suo successivo *moço* per *mezzo*), Ba: *absiso*, G: *asixo*, sui quali cfr. pag. 441.

che, quanto a Ba e G, intendiamo qui parlare del loro antigrafo) è dimostrato dalle lezioni in cui l'uno d'essi si contrappone a volta a volta a tutti gli altri e non solo in varianti grafiche, che conterebbe poco, ma la massima parte delle volte in varianti di lezione, frutto o di distrazione o di fraintendimento del testo, ma talvolta, anche, effetto della conservazione di una lezione originaria, che negli altri si è alterata, quando non addirittura perduta. Ma di questo diremo in fine dello studio; per ora si osservino le varianti dei codici singoli, a cominciare da Ca:

	Ca	Cap[1], Mart, Ba, G
1	*eo*	*io* (G: manca)
5	*chonoscente*	*canoscente* (G: *chonosciente*)
12	*esenza*	*essenza* (Ba: *essenca*; G: *esentia*)
17	*diaffano da lume d'una schuritare*	*diaffan da* (Ba: *dal*; G: *diafam dal*) *lume d'una scuritate* (G: *schuritade*; Ba, Cap[1]: *oscuritate*)
18	*lo qual ... demora*	*la qual* (G: *la quale*)... *dimora*
26	*perpetual*	*perpetuale* (Ba: *perpetoale*)
28	*non po*	*non pote* (Cap[1], Mart, G: *puote*)
33	*per ragion*	*per ragione* (Ba: *per raxone*; G: *per rasone*)
38	*natural*	*naturale* (G: *natural*)
41	*segnoria*	*signoria*
42	*omo*	*om* (Ba, G: *hom*; Mart: manca)
46	*e riso e pianto*	*riso* (Ba, G: *rixo*) *in pianto* (Mart: *riposo en piato*)
57	*conpression*	*complexione* (Mart: *conplexione*)
59	*stare sì giunto*	*star quand'è sì giunto* (Cap[1]: *sorgiunto*; Mart: *stare quando segionto*; G: *stare quando seguito*) (1)
60	*le bieltà*	*la beltà*
62	*consiegue merito*	*consegue* (Ba: *consiegue*) *merto*
63	*chonoscere*	*conoscer* (G: *chognioscier*)
65	*bene aude in forma*	*ben aude* (Ba, G: *ben aode*) *forma*

(1) Non ho potuto del codice G vedere l'originale, per ragioni di famiglia dei principi Ginori Conti, ma solo la trascrizione che ne curò Piero Ginori Conti. Può darsi che l'originale legga *segiuto*?

Ca	Cap¹, Mart, Ba, G
66 *da queli meno*	Cap¹: *dunqu' elli meno*; Mart: *perché li mena*; G: *perchel mena* Ba: *per chel mena*
68 *assiso in meço*	*assiso meço* (Ba: *absiso meggio*; Mart: *asciso moço*; G: *asixo mezo*)
70 *che sol*	*che solo*
72 *te piace*	*ti piace* (Ba: *te piace*)
73 *sarà*	*serà* (Ba: *serra*)
75 *di stare* (1)	*di star* (Mart, Ba, G: *de star*).

Dalle varianti elencate (alle quali si può aggiungere l'errore servile del v. 50 *lo noua qualità*) risulta in Ca la tendenza ad alterare la metrica degli endecasillabi, ora recando tronche le parole dove la metrica le richiederebbe intere, ora invece recandole integre fuor di opportunità. Quanto alla grafia, si rivela schiettamente fiorentina e più conservativa di quella di altri codici. Quali siano i suoi propri errori diremo a suo luogo.

Passiamo adesso ad isolare Cap¹:

Cap¹	Ca, Mart, Ba, G
4 *el uer*	*il uer* (Ca: *'l uer*)
6 *i no spero*	*io non* (Ca, G: *io no*) *spero*
7 *a tal ragioni*	*a tal ragione* (Ba: *raxone*; G: *rasone*)
10 *possa e che lo fa creare*	*posa* (Ba: *nassce*; G: *nascie*) *e chi* (G: *e che*) *lo fa creare* (Mart: *criare*)
12 *ciascun mouimento*	*ciascun suo* (Ba: *so*) *mouimento* (G: *ciaschuno movimento*)
14 *esse buom*	*e s'omo* (Ba, G: *e se homo*)

(1) Un manoscritto posseduto dal Bembo, dal quale ricavò molte varianti l'abate Lorenzo Bartolini, che le trascrisse in margine ad una sua Giuntina oggi posseduta dalla Trivulziana (Bt), derivava dall'identico antigrafo di Ca, come dimostrano le postille seguenti, che sono complete: 7 *ragione* [*porti*] *canoscenza*; 11 [*e*] *sua* [*potenza*]; 12 *poi e*; 24 *pesanza*; 28 *che* [*non*]... *là gir*; 30 *che è perfection che*; 42 *ualer... huom' l'oblia*; 46 *color', riso*; 51 [*miri*] *non*; 56 *sauer*; 61 *temere*; 65 *aude in*; 66 *Da quelli meno che da luj*; 72 *oue*.

	Cap[1]	Ca, Mart, Ba, G
15	*memora*	*memoria*
16	*su stato*	*suo stato*
28	*amiglianza*	*simiglianza* (Mart: *semeliança*)
30	*perfecione*	*perfectione* (G: *perfetione*)
33	*'ntencione*	*'ntentione* (Ca: *'ntenzione*)
34	*uicio*	*uiçio* (Mart, G: *uitio*; Ba: *uitio*)
35	*segue hom spesso morte*	*segue* (Ba: *siegue*) *spesso morte*
36	*fossin pedita*	*fosse impedita*
38	*oppita naturale*	Ca: *opposta natural*; Mart: *oposto naturale*; Ba: *opposito naturale*; G: *eposito natural*
40	*per sorte* (manca)	*per sorte* (G: *per forte*)
41	*stablita*	*stabilita*
42	*a simil*	*a simel*
42	*ualor*	*ualer* (Ca, Mart, G: *ualere*)
44	*fuor di natura di misura*	*ch'oltra* (Mart: *- oltra*; Ba: *ch'oltre*) *misura di natura*
47	*cum pagura*	*con paura*
58	*che fa parer lo piager*	*che fa parere lo piacere* (G: *piacier*)
59	*sorgiunto*	*sì giunto* (Mart: *segionto*; G: *seguito*)
61	*che tal uoler per temer*	*che tal uolere* (G: *uole*) *per temere*
66	*da lei procede*	*da lui procede*
67	*desser ediuiso*	Ba: *essere diuiso*; G: *essere deuiso*; Mart, Ca: *d'essere diuiso*
69	*fuor d'ogni frau*	*for d'ogne fraude* (Mart: *fordonni fraude*; Ba, G: *fuor dogne* [G: *dogni*] *fraode*)
71	*canzon mia tu poi gir sicuramente*	*tu puoi* (Mart, Ba: *tu poi*) *sicumente gir canzone*; (Ba: *cantione*; G: *Sigura mente gir chanzone*).

Come abbiam visto fare al redattore di Ca, anche quello di Cap[1] altera spesso la misura del verso e storpia le parole in modo grave; ma il carattere spesso meccanico della sua riproduzione del testo ci induce a dover tenere nel debito conto quanto eventualmente sia rimasto nella sua redazione come residuo fossile della lezione originaria.

Rimane a parlare degli altri codici. Cominceremo da Mart, del quale tralasciamo poche varianti puramente grafiche; ne elencheremo solo alcune, che hanno una qualche importanza.

	Mart	Ca, Cap[1], Ba, G
1	*uollia dire*	*voglio dire*
7	*caunoscença*	*canoscenza* (G: *chonoscientia*)
9	*nouo talento*	*non o talento*
10	*oue si posa*	*là doue posa* (Ba: G: *là oue nasce*; Cap[1]: *là doue possa*)
11	*sua uirtu et sua posenza*	*sua uertute e sua potenza* (Ba: *soa ... soa*; G: *sua potentia*; Cap[1]: *soa potenza*)
13	*che fa dire amore*	*chel fa dire amare*
20	*d'alma è costume di cor uolontate*	*d'alma costume e di* (Ca: *de*) *cor* (Ba: *cuor*) *uoluntate* (Ca: *uolontate*)
21	*kisentende*	*che s'intende*
23	*loco dimostrança*	*loco* (G: *luogho*) *e dimoranza*
24	*nonna posanza*	Ba: *non à possanca* (G: *posanza*; Ca, Cap[1]: *pesanza*)
25	*qualitade*	*qualitate* (G: *qualitade*)
31	*ragionale*	*razionale* (Cap[1], Ba, G: *rationale*)
32	*iudicar*	*giudicar* (Ba: *giudidicar*)
36	*si forte*	*se forte* (G: *si forte*)
39	*quante che di*	*quanto che da*
42	*l'obblia*	*om l'oblia*
43	*esser è quando*	Ca: *l'essere è quando*; Cap[1], Ba: *l'essere quando*; G: *l'esser quando*
44	*oltra misura*	*ch'oltra* (Ba: *ch'oltre*) *misura* (Cap[1]: *fuor di natura*)
46	*colore riposo en piato*	*color riso* (Ba, G: *rixo*; Ca: *cholor e riso*) *in* (Ca: *e*) *pianto*
49	*gieti*	*gente* (Ba, G: *gienti*)
52	*la quale mena foco*	*la qual manda foco* (Ba, G: *fuoco*)
53	*enmaginar nol pol om*	*imaginar nol* (Ca: *non*) *pote* (Ba: *po*; G: *può*) *hom*
57	*sguardo*	*isguardo* (Ca: *esguardo*; G: *sguardo*)
59	*segionto*	*sì giunto* (Cap[1]: *sorgiunto*; G: *seguito*)
60	*seluaggio la belta fundardo*	*seluagge* (Ca: *seluage*; G: *seluaggi*) *le bieltà* (Ba, Cap[1], G: *la belta*) *son dardo*
61	*per temere sperto*	*per temere è sperto* (Ca: *esperto*; Ba: *experto*)
64	*compreso en bianco en tale ogietto*	*compriso* (Ba: *con prexo*; G: *conpreso*) *bianco in tale* (Ba: *tal*) *obietto*

Mart	Ca, Cap¹, Ba, G
68 *asciso moço et scuro*	Ca: *assiso in meço scuro*; Ba: *absiso meggio scuro*; Cap¹: *assiso meço scuro*; G: *asixo mezo scuro*

Mart presenta le caratteristiche grafiche piú arcaiche di qualsiasi altro codice; ma la sua lezione non è la piú pura: il suo redattore l'ha qua e là alterata con interventi arbitrari, senza poi dire che il suo testo in piú punti risente del commento dello Pseudo-Colonna, come mostreremo a suo luogo.

Rimangono da esaminare le varianti di Ba e G, che elencheremo insieme in ciò che deriva ad essi di comune dall'antigrafo cui fanno capo, comprese le varianti di forma, che, per sé non significanti, lo divengono però nella concomitanza con varianti sostanziali:

Ba, G	Ca, Cap¹, Mart
2 *fiero*	*fero*
3 *altiero*	*altero*
4 *chi lo niega*	*chi lo nega*
5 *chiero*	*chero*
9 *mostrare*	*prouare*
10 Ba: *nassce*; G: *nascie*	*posa*
12 Ba: *l'essenca per ciascun so*; G: *l'esentia per ciaschuno* (manca *suo*)	*l'essenza* (Ca: *l'esenza*) *poi e* (Mart: *e poi*) *ciascun suo* (Cap¹: manca *suo*)
17 *dallume*	*da lume*
19 *egli è*	*elli è* (Mart: *ell'è*)
23 Ba: *soggetto*; G: *sugietto*	*subietto*
26 Ba: *respiende*; G: *rispiende*	*resplende* (Mart, Cap¹: *risplende*)
28 *per che*	*sì che*
29 *uiene*	*uene*
30 *ch'è* (manca)	*ch'è*
32 *mantiene*	*mantene*
35 Ba: *di soa uertute*; G: *di sua vertute*	*di sua potenza*
38 *non che*	*non perché*
40 Ba: *ch'abbia*; G: *ch'abia*	*c'aggia* (Cap¹: *ch'agia*)
43 *uolere*	*uoler*
48 *sogiorno* (Ba: *segiorno*)	*sogiorna*

	Ba, G	Ca, Cap[1], Mart
49	*ch'in gienti de ualore* (G: *di valor*) *il più*	*che 'n gente* (Mart: *gieti*) *di ualor* (Ca: *ualore*) *lo più*
51	*un* (G: *um*) *formato luoco* (G: *locho*)	*non formato* (Cap[1], Mart: *fermato*) *loco*
54	*e non se muoua* (G: *e non si mova*) *per che a lui*	*né moua già pero ch'a lui*
63	*uixo* (G: *vixo*)	*uiso*
65	*aode*	*aude*
66	*de chi*	*che*
67	*essere diuiso* (G: *deuiso*)	*d'essere* (Cap.[1] *desser e*) *diuiso*
68	*meggio* (G: *mezo*) *scuro lucitade*	*mezo scuro* (Mart: *moço et scuro*) *luce rade*
69	*fraode*	*fraude* (Cap[1]: *frau*)

Come risulta dal prospetto, l'antigrafo di Ba e G è assai scorretto; i due codici poi, singolarmente presi, hanno errori ulteriori i quali, appunto perché si trovano volta a volta in un codice ma non nell'altro, ci sono di garanzia che G non è copia di Ba (l'inverso non è neppur possibile, perché Ba è anteriore a G), ma suo parallelo. Eccone l'elenco:

Ba: v. 4 *possia*; v. 9 *de uole mostrare*; v. 26 *perpetoale affetto*; v. 27 *dilletto*; v. 32 *giudidicar* (la parola è spezzata in due: *giudi* è in fin di rigo, *dicar* è all'inizio del rigo successivo); v. 44 *oltre*; v. 61 *experto*; v. 64 *con prexo*; v. 73 *che sai laudata serra toa raxone.*

G: v. 1 *perché voglio*; v. 2 *d'uno acidente che sovente et fiero*; v. 11 *o quale sua*; v. 18 *la quale*; v. 23 *luogho*; v. 29 *di quella*; v. 38 *eposito natural*; v. 40 *e né per forte*; v. 43 *l'esser quando*; v. 47 *con paura schorna*; v. 58 *piacier cierto*; v. 59 *quando seguito* (o: *segiuto*); v. 60 *seluaggi*; v. 61 *tal vole ... e sperto*; v. 68 *asixo mezo*; v. 71 *sigura mente*; *v.* 75 *cho l'altre.*

Ma, anche a non voler tener conto delle scorrettezze testé elencate, già l'antigrafo di Ba e G si dimostra di per sé poco degno di fede perché la sua lezione è stata influenzata anch'essa dal commento dello Pseudo-Colonna il quale non brilla certo per acume. E giova perciò, a questo punto, ricostruire fin dove è possibile il testo di cui si servì lo Pseudo-Colonna, per dimostrare fino a qual punto esso abbia influito sia su Mart sia sull'antigrafo

di Ba e G. S'intende che ci limiteremo ad elencare solo le lezioni che con ogni evidenza si dimostrino desumibili dal commento; e trarremo dal confronto di esse con Mart e con Ba, G qualche conclusione che non sarà del tutto senza valore.

A fianco di ciascuna lezione desunta trascriveremo la lezione giustificativa del commento:

Ps. Col.	commento
1 *che io debbo dire*	de quello ch'io debbo dire
4 *a chi lo niega*	a quello che questo niega
5 *al presente*	uolendo io al presente dir de lamore
9 *de uoler mostrare*	io non ò talento de uoler mostrare cosa de quello ch'io debbo dire
10 *là oue nasce*	*là oue nassie.* Et anche dela raxone chel fa nascere, e tio è che dice: *E chi lo fa creare*
19 *da sensato*	oue è da sapere che qui *da* sta per *in*
24 *posanza*	l'animo non à mai posança né riposo ... per o chel appetito mai non posa
26 *rispiende*	rispiende *in* sé, cioè *da* sé l'amore perpetoale effetto.
28 *là ire* o *là gire*	ad essa peruenire
32 *iudicar*	iudicare
37 *è ita a la*	l'amore non è cagione de morte per sé ... per ciò che *non se move per desiderio a morte* né per odio de uita ma per accidente e distortamente
38 *perchè opposto naturale*	none cagione de morte lamore per che sia de soa natura oposto e contrario ala uita
42 *quanto hom l'oblia*	quanto hom l'oblia, cioè quanto homo ci dà cagione e studio
46 *ripoxo in pianto*	il primo stato del mare, analogo a quello dell'animo, è ripoxo e quiete e pace... il secondo... è quando è la grande tempesta...; il terzo... è quando già è la tempesta riposata... A

Ps. Col.	commento
	questo stato è simigliato l'animo quando in prima se leua con furore de desiderio in uerso de la cosa amata e non à siguita soa intentione; e questo stato poi che l'animo è tornato in sé medesimo, è ditto pianto; e di questo parla l'autore e dice e piue ciò à l'amore l'animo cangiando colore il quale è ripoxo in pianto
49 *il più*	E per cio chel amore di soa natura è nobile, in giente di ualore il piu se truoua
50 *moue a sospiri*	moue a sospiri
51 *in un formato loco*	cioè ne la fantaxia, la quale è formata e figurata de diuerse ymagine
53 *nol proua*	queste cose le quali son ditte sopra piane e chiare espitialmente a quel che nol proua
54 *e non si moua*	e cio e che dice e non si muoua cioe lanimo perche a lui se tiri
59 *sì giunto*	sì giunto e sì generato da l'amore
60 *la belta so dardo*	quasi dica la beltà, cioè l'amore, non già, cioè non è, so dardo, cioè sue arme, seluagie, cioè pigramente e come pigro; e come raggio e come grosso male soe arme ae sempre in soa mano come aparechiato de ferire
66 *li mena*	cioè l'amore e tal cosa
67 *fuor de colore essere diuiso*	la cosa (cfr. *essere*) la quale è diuisa e partita e fuori dongne colore e dongni belleçça alcuna fiata genera amore
68 *absiso*	absiso
lucitade	lucitade, cioè belleçça.

Queste sono lezioni ricavate con sicurezza; ma c'è buona ragione di credere che lo Pseudo-Colonna leggesse anche, al v. 12, *per ciascun*, così come leggono Ba, G; e ne faremo

parola quando parleremo di un altro codice importantissimo, del quale non s'è detto ancora: Par².

Ma, limitandoci per intanto ad utilizzare i dati acquisiti, se instaureremo una tavola comparativa, ci si offrono dei risultati interessanti:

Ps. Col.	Mart	Ba, G
5 *al presente*	—	*al presente*
9 *de uoler mostrare*	—	*de uole* (G: *di voler*) *mostrare*
10 *là oue nasce*	—	*là oue nascie* (Ba: *nassce*)
26 *rispiende*	—	*rispiende* (Ba: *respiende*)
28 *là ire* o *là gire*	—	Ba: *le ire*; G: *là ir*
32 *iudicar*	*iudicar*	—
46 *ripoxo in pianto*	*riposo en piato*	—
49 *il più*	—	*il più*
51 *in un*	—	*in un* (G: *um*)
54 *e non si moua*	—	*e non si moua*
67 *fuor di colore essere diuiso*	—	*fuor di colore essere diuiso* (G: *deuiso*)
68 *absiso ... lucitade*	—	*absiso* (G: *asixo*) *... lucitade*

Ma oltre che nelle lezioni su elencate, in altre ancora esiste concordanza fra lo Pseudo-Colonna e Mart, Ba, G: nelle seguenti:

Ps. Col.	Mart	Ba, G
19 *da sensato*	*da sensato*	*da sensato*
24 *posanza*	*posanza*	Ba: *possanca*; G: *posanza*
37 *è ita a la*	*ita a la*	*è ita a la*
38 *opposto naturale*	*oposto naturale*	Ba: *opposito naturale*; G: *eposito natural*
42 *quanto hom l'oblia*	*quanto l'obblia*	*quant' hom l'oblia*
50 *moue a sospiri*	*moue a suspiri*	*muoue a sospiri*
66 *li mena*	*li mena*	Ba: *'l mena*; G: *lmena* (1)

E un altro codice mostra comunanza di lezioni con Ps. Col.: un codice autorevolissimo, chi sa mai perché non tenuto finora nella debita considerazione: il codice Par², anch'esso, come i precedenti, del sec. XIV.

---

(1) Non registriamo 53 *om che nol proua*, ch'è anch'essa comune a Ps. Col., Mart e Ba, G, perché si tratta di lezione corretta.

Che esso appartenga alla famiglia stessa cui appartengono sia Mart sia Ba, G non è possibile mettere in dubbio, chi consideri le seguenti lezioni che reca:

v. 5: *ondio al presente*; v. 38: *opposito natural*; v. 39: *ben perfecto*; v. 50: *moue a sospiri*; v. 51: *miri in vn* (cfr. Ba, G); v. 53: *nol può hom che nol*; v. 66: *perché lo mena*; v. 68: *asciso*; v. 70: *da costui.*

Esso ha, insomma, tutte le principali caratteristiche dei codici di Y; eppure si mostra più corretto di Mart, Ba, G, concordando con X nelle seguenti lezioni:

v. 11 *et qual sia*; v. 19 *creato et à sensato*; v. 33 *ché la intention*; v. 37 *aita la*; v. 42 *quando hom l'oblia*; v. 49 *gente*; v. 64 *compriso.*

Ha però in proprio, sia contro X, sia contro Y, le seguenti non numerose varianti, delle quali hanno un certo rilievo soltanto quelle dei vv. 38 e 54 (che sono del resto anche in Ba e G), mentre le altre sono grafiche o sono errori servili:

v. 7 *ragion porti*; v. 17 *obscuritate*; v. 18 *dismora*; v. 33 *intention per ragion vale*; v. 38 *non che opposito*; v. 40 *abbi*; v. 54 *et non si moua*; v. 58 *che fa parer lo piacer certo.*

Chi ben guardi, dunque, questo codice è quantitativamente più corretto di quanto non siano né Ba, né Ca, né Mart, né Cap[1], né G. Ma anch'esso, che è stato sicuramente esemplato dopo che era stato redatto il commento dello Pseudo-Colonna, ne ha risentito nei vv. 5, 38, 50, 51, 54, 66 e forse 68; e oltre a ciò ne reca altre varianti (e qualcuna in più, anzi, rispetto a quelle che abbiamo ricavato noi), trascrivendole però, precedute da un segno *al'* (cioè, *aliter*), fra un verso e l'altro della canzone, ciascuna al di sopra della corrispondente parola del testo.

Ecco la rispondenza fra testo e varianti:

v. 9	*prouare*	*al'*: *mostrare*
10	*posa*	*nasce*
11	*et qual sia*	*et qual è*
12	*et poi*	*et per*
19	*et à sensato*	*et è sensato*
28	*largir*	*là gir*
39	*tort' è*	*torto è*

51	*fermato*	*formato*
52	*destandosi ella*	*destandosi ira*
57	*di simil*	*da simil*
60	*suo dardo*	*son dardo*
66	*chi dallei*	*chi dallui*
67	*colore d'essere è*	*colore et d'essere è*
68	*asciso meççọ*	*asciso moççọ*
69	*dice degno*	*dico degno*

Legge inoltre al v. 32 *iudicar* (cfr. Mart e anche, del resto, lo Ps. Col.); ma al v. 24 legge *possança*, differentemente da tutti e tre gli altri codici di Y, dato che il *possanca* di Ba è stato ridotto a *posanca* da un puntolino espuntivo sottoscritto alla prima *s*. Però, che appunto *possanza* dovesse essere la lezione originaria ci è provato indirettamente anche dal fatto che Ba, e sia pure con un puntolino espuntivo sotto la prima *s*, reca *possanca*: lezione che non sarà dovuta al caso, ma (e lo dimostreranno anche pressoché tutti gli altri codici di Y che esamineremo, i quali appunto *possanza* e non *posanza* lèggono) al fatto che così doveva recare il suo antigrafo, magari con quello stesso puntolino espuntivo, che Ba fedelmente riporta, mentre G esattamente lo intende come tale che implica la soppressione della lettera sotto cui è scritto; e l'antigrafo di Ba recava la doppia *ss*, perché così recava il suo esemplare. Del resto, non pur quasi tutti gli altri codici di Y, come vedremo, recano *possanza*, ma tale lezione è recata anche dai codici di una terza famiglia, intermedia fra X ed Y, di cui parleremo a suo tempo, indicandola con la sigla K.

Ma qui c'è da domandarsi: è questo insieme di concordanze da intendersi come effetto della influenza di Ps. Col. su tutti questi codici concordemente, o bisogna invece intenderlo unicamente come una prova che anche lo Ps. Col., come gli altri codici a lui affini, appartenne ad Y? E la domanda è legittima, ed attende risposta.

Infatti, per tutte le altre composizioni fuorché per questa, i codici Mart e Ba, nonché quel Cap[1] del quale faremo ampio discorso, e, in compagnia d'esso, M'a,

M'b e Vc, mostrano di appartenere alla famiglia K. Ora, mentre M'a, M'b, Vc e, come vedremo, anche Cap[1], mantengono anche per *Donna me prega* la loro posizione in seno a K, solo per questa canzone Mart e Ba (Par[2] e G non ne recano altre, e quindi essi sono al di fuori dei termini di qualunque valutazione) se ne distaccano; e se ne distaccano proprio, fondamentalmente, per le lezioni dello Pseudo-Colonna.

La stessa cosa succede a un altro codice, per la verità molto scorretto, ma antico e a suo modo autorevole, che conviene adesso esaminare: Rb.

Esso appartiene per la presente canzone sicuramente ad Y, come è dimostrato dalle varianti seguenti:

v. 1 *mi priegha*; v. 5 *onde appresente*; v. 6 *i non spero*; v. 11 *e quale la uirtù*; v. 19 *elgle creato da sensato*; v. 33 *e la 'ntenzione*; v. 37 *è gita la*; v. 42 *quanto l'obria*; v. 49 *il più*; v. 53 *nol puote huom che nol pruoua*; v. 57 *di simil trae*; v. 64 *compreso*; v. 66 *perché li mena.*

Anzi, a dire il vero, è anche possibile assegnare ad Rb un luogo esatto nella famiglia Y: esso derivò dall'antigrafo toscano di Mart, del quale anzi consente di ricostruire almeno parzialmente la fisionomia originaria.

Le lezioni infatti che ha in comune specificamente con Mart sono le seguenti, assai numerose:

v. 11 *uirtu*; v. 12 *e po ciascun*; v. 13 *amore*; v. 20 *dalmalcostume* (cfr. Mart: *dalmaecostume*); v. 31 *ragionale*; v. 36 *si forte*; v. 42 *quanto l'obria*; v. 59 *segiunto*; v. 60 *saluaggio la bilta* (Mart: *seluaggio la belta*).

Questa serie di concordanze ci autorizza a concludere che Rb è fortemente imparentato con Mart; ma nessuno dei due è copia dell'altro, come è comprovato dal fatto che errori peculiari di Rb (e vedremo quali e come numerosi) non si riscontrano in Mart, né viceversa.

Esso ha poi in comune con Ba, G, anzi più propriamente con Ba, la lezione del v. 26 *affetto*.

Reca però anche lezioni per le quali si allontana da Y e segue X: v. 38 *sia oposta naturale* (X: *oposta naturale sia*); v. 51 *miri non*; e concorda in particolare con Ca

in cinque varianti: v. 17 *diafano*; v. 24 *pesanza*; v. 46 *colore riso e pianto* (Ca: *e riso e pianto*); v. 50 *i sospiri*; v. 73 *sarà*.

Ha poi in comune con Cap[1] le seguenti: v. 10 *e che lo fa creare*; v. 51 *fermato* (la quale ultima ha però in comune anche con Mart).

Inoltre, ha al v. 60 *la belta*, al v. 66 *che da lui*, al v. 68 *assiso mezzo*: lezioni comuni a piú codici.

Queste concordanze testimoniano di una generale impurità di Rb; ma esso reca ancor altre lezioni, non presenti in altri codici fin qui esaminati, in gran parte quanto mai scorrette:

v. 7 *conoscenza*; v. 9 *già un talento*; v. 12 *l'ecenza*; v. 17 *diafano ... schuritade*; v. 18 *la qual damor ciuiene*; v. 20 *uolontade*; v. 22 *o che prende*; v. 23 *come suggetto*; v. 27 *non è diletto*; v. 28 *le gier*; v. 29 *dacquelle vene*; v. 31 *ma chessintende dicio*; v. 34 *diceui male*; v. 39 *dalcuno perfetto torte*; v. 40 *chaggia uonta*; v. 41 *che stabilita naura signoria*; v. 50 *moue i sospiri*; v. 51 *e vole cuom miri*; v. 52 *destando sitto*; v. 55 *nessigiri per*; v. 57 *di simil trae compressione et sguardo*; v. 61 *che tal uolere nocere perso suo*; v. 64 *oggetto*; v. 65 *benaude forinme non si uede*; v. 66 *che dallui*; v. 67 *fuor del core et essere*; v. 68 *luce cade*; v. 69 *diche dengno*; v. 72 *chito si addornata*. Si noti inoltre che mancano i vv. 62 e 63.

Abbiamo voluto elencare con completezza tutte le lezioni di Rb, omettendo solo qualche variante grafica, perché alcune di esse ritroveremo in altri codici, di cui dovremo a suo tempo parlare.

Ora: poichè anche Rb, che per tutte le altre composisizioni mostra di appartenere a K, si deve per questa assegnare a Y, e le si deve anzi assegnare, almeno in parte, proprio in quanto reca le caratteristiche che da Ps. Col. passarono negli altri codici congiuntamente (cfr. 19, 37, 42, 53, 66, mentre la sua immunità da esse in 24 e 50 discuteremo più ampiamente fra poco), si è tratti a supporre fin d'ora che tutti i codici di K i quali per questa canzone seguono Y vi sono passati per effetto dell'influenza di Ps. Col.: il che è quanto dire che in tanto esiste una famiglia Y in quanto esiste il commento dello Pseudo-

Colonna, che l'ha determinata per propagazione delle sue lezioni caratteristiche. Ma su questo discorso torneremo a suo tempo, e, confidiamo, in modo esauriente.

***

Ma, terminato l'esame di Rb, è questo il luogo di parlare di un altro manoscritto: Mc, il quale è sicuramente affine a Ca.

È parso ad eminenti studiosi doversi asserire che Mc dipenda da Ca, perché con esso ha in comune molte lezioni: le seguenti:

v. 5 *conoscente*; v. 17 *dafano* (Ca: *diaffano*); v. 24 *pesanza*; v. 28 *non può lagjre*; v. 33 *per ragion*; v. 46 *rjso e pianto*; v. 49 *ualore*; v. 50 *esosperej*; v. 51 *mjrj non*; v. 53 *huom che lo proua*; v. 57 *et sguardo* (cfr. Ca: *esguardo*); v. 59 *star sì gunto* (Ca: *stare sì giunto*); v. 65 *bene aude in forma*; v. 66 *da quellj* (Ca: *da queli*) ... *che da luj*; v. 68 *assiso in mezo*; v. 69 *dice degno*; v. 72 *oue ti piace*.

Che cosa concludere? Bisognerà farne davvero un dipendente di Ca?

Sta di fatto che per altre composizioni cavalcantiane esso si comporta in maniera che non lo consente: mentre infatti per *Poi che di doglia* e per *Vedete ch' i' son un* differisce da Ca quasi unicamente per questioni grafiche, nel sonetto *Per gli occhi fere* reca delle lezioni che sono integre laddove quelle di Ca sono smozzicate (benché ciò debba spiegarsi come effetto della integrazione di lacune del comune archetipo); e nel sonetto di Guido Orlandi *Onde si move* dimostra di non poter essere in nessun modo un derivato di Ca. Qui poi presenta lezioni differenti da quelle di Ca e non solo non ne reca alcuni peculiari errori, ma pone un problema che a suo tempo affronteremo.

Tutto sommato, sarà opportuno ritornare al parere del Barbi il quale, per la parte di Mc che lo interessava, ne faceva un codice discendente da un antigrafo parallelo a Ca, pur se ad esso si contrappone unicamente per le lezioni seguenti, scorrette in Mc e corrette invece in Ca (nota che al v. 1 Mc mostra di aver risentito di Ps. Col.):

	Mc	Ca
1	*che io deggia dire*	*perch' eo uoglo dire*
5	*et di presente*	*ed a presente*
7	*a tal raggio ne*	*a tal ragione*
9	*non o valenza di douer prouare*	*non o talento di uoler prouare*
10	*la douej*	*là doue*
11	*uirtu et suo*	*uertute e sua*
13	*e lo piacimento*	*e 'l piacimento*
14	*et s' uomo*	*e s' omo*
22	*intelecto*	*intellecto*
23	*suggeto*	*subiecto*
26	*risprende ... efecto*	*resplende ... effecto*
34	*uizzo*	*uiçio*
35	*suo potenza*	*sua potença*
37	*la quale euita*	*la quale aita*
42	*quando s'oblia*	*quand' omo l'oblia*
55	*lgioco*	*gioco*
60	*le bilta*	*le bielta*
73	*raggione*	*ragione*

A questo punto potremmo passare a dimostrare l'affinità dei codici restanti con l'uno o con l'altro di quelli qui illustrati, se non fosse che un altro testo, sfuggito al Casella e studiato un po' in fretta dal Salinari, attende di essere qui esaminato: non perché possa influire (come vedremo e come del resto ho già altrove mostrato) sulla costituzione del testo critico della canzone, ma perché questo è il suo luogo, trattandosi di uno dei più antichi: è il testo utilizzato per una sua famosa glossa da un contemporaneo di Guido: dal medico Dino Del Garbo.

Per ricostruirlo quale esso dovette essere, ricorreremo allo stesso metodo che abbiamo seguito per ricostruire quello dello Pseudo-Colonna:

18	*lo quale*	*amor* est res generata uel creata
19	*ed à sensato nome*	habet nomen sensibile
24	*posanza*	esse
28	*là gire* o *là ire*	illuc peruenire
37	*aiuta la*	que dicitur iuuare contrariam uiam
38	*opposito natural*	contrarium naturale
46	*riso e pianto*	nunc alteratur ad risum, nunc ad planctum

50 *moue a sospiri*	mouet ad suspiria
51 *fermato*	firmiter
52 *destandosi ella*	excitata specie rei
53 *nol puote huom che nol pruoua,* aliter *che il pruoua* et melius	
61 *experto*	in experientia
62 *merito*	et merito hoc consequitur
68 *abscisa*	abscisa

Ma, mentre per lo Pseudo-Colonna abbiamo potuto con sicurezza accostarlo ai codici della famiglia Y (e vedremo anzi qual peso esso abbia in tutti i rappresentanti di quella), non immediatamente facile è assegnare ad una famiglia il testo di Dino Del Garbo. Già al v. 53 esso mostra all'evidenza di aver attinto a due tradizioni diverse, l'una di X (anzi, più propriamente, di codici affini a Ca, come constateremo), l'altra di Y; e il problema della contaminazione si aggrava se esaminiamo le altre lezioni ricavate. Infatti, se per *aiuta la* (v. 37) si può asserire in termini generali che attinse ad un codice della famiglia X e per *opposito natural* (v. 38) ad uno della famiglia Y, per altre lezioni esiste la possibilità di identificare addirittura a quali dei codici da noi esaminati furono affini quelli di cui Dino si servì, e concludere così con una certa verisimiglianza che non di un paio di codici soli, ma di un numero maggiore egli dovè servirsi per le sue contaminazioni. Per *riso e pianto* e per *merito* dovette di sicuro attingere ad un codice affine a Ca (o, per *riso e pianto*, magari a Rb o Mc); per *posanza* e *abscisa* ad uno affine a Mart, Ba, G (ma *abscisa* sarà la manipolazione dell'originario *absiso* cui si è assegnato il senso dell'*asciso* che Mart, Par^2 e altri codici ancora di Y attestano); ad uno affine a Ba attinse *experto*, mentre per *là gire* o *là ire* poté aver presente indifferentemente un codice affine a Ca o a Ba, G, e per *fermato* un codice affine a Cap^1 o a Mart. Per *à sensato nome*, poi, poté attingere tanto a Par^2 quanto a un codice affine a Ca o a Cap^1; a Ps. Col. o a Mart, Ba, G per *moue a sospiri*,

mentre per *destandosi ella* l'unico riferimento possibile è con Par^2.

Ma in sostanza, se si consideri che le concordanze più numerose sono con Ba, G, con Mart, con Par^2, si può forse concludere che anche alla base del testo garbiano sta la tradizione di Y, pur contaminata profondamente con quella di X. Vedremo a suo tempo qual posto gli competa nello stemma.

III. - I codici derivati da X.

Giova adesso studiare un assai folto gruppo di codici, che si dimostra molto affine a Ca.

È necessario supporre l'esistenza di un loro antigrafo comune, che si è soliti indicare con la sigla α, e che si suppone esemplato sullo scorcio del sec. XIV. Esso conteneva le rime attribuite a Guido da Ca, e nello stesso ordine: all'inizio le ballate *Era in pensier d'amor*, *Io prego voi*, *Gli occhi di quella*; poi *Donna me prega* e l'altra canzone, *Io non pensava*; poi le altre ballate, e infine i sonetti. Gli mancavano però *Fresca rosa novella*, il sonetto *Da più a uno* e il mottetto *Gianni, quel Guido*. I codici Cap^2, La, Lc, Pa, Par^1, che ne derivano, mantengono a questo materiale la stessa disposizione che ha in α, mentre la alterano i codici Lb e Ma (il quale, come bene vide il Rivalta, appunto da Lb deriva), nonché Nap^2, It, Tr, Br, M'f, Pb, C, i quali, del resto, delle composizioni di Guido recano solo una parte.

Dal perduto α dipendono direttamente Cap^2, La e il suo collaterale Lb con la sua copia Ma, nonché la perduta Raccolta Aragonese, fatta compilare da Lorenzo il Magnifico per Ferdinando d'Aragona, cui la mandò in omaggio nel 1476. Essa è rappresentata dai suoi derivati Lc, Pa, Par^1, oltreché, attraverso un intermediario, di cui mostreremo necessaria la postulazione, e che chiameremo β, da M'f, Pb, C, Nap^2, Tr, It, Br.

Quanto al carattere di α, bisogna col Casella fare una utile osservazione: « Sensibile agli indirizzi della metrica contemporanea, che dall'armonia era passata alla melodia, egli introduce modificazioni arbitrarie di ritmo ».

Di esso è stato detto che per suo fondamento la lezione di Ca (Barbi, Casella). E che Ca e α siano strettamente affini è dimostrato dalle seguenti concordanze:

v. 28 *là gir* (Ca: *là gire*; Nap²: *largire*); v. 46 *riso* (Ca: *e riso*) *e pianto* (Nap²: corr. *in pianto*; Pa: *riso pianto*); v. 50 *muoue esospiri* (La, C, Pb, Tr: *i sospiri*; M'f: *in sospiri*; Nap²: corr. *sospiri*; Br, It: *sospiri*); v. 51 *miri non*; v. 65 *in forma*; v. 66 *da quel li* (β: *gli*) *mena* (Ca: *da queli meno*) *che da lui*; v. 69 *dice degno*; v. 72 *oue* (La: *doue*) *ti piace* (1).

Senonché, come si può davvero pensare che α sia copia di Ca, quando vediamo che esso si oppone a Ca non pur in numerosissime varianti grafiche, che omettiamo, ma in varianti di lezione, scorrette in Ca e corrette in α? Esse sono le seguenti:

	Ca	α
18	*lo qual*	*la qual*
24	*pesanza*	*possanza*
28	*non po*	*non puote*
50	*lo noua*	*la noua*
53	*omo che lo*	*huom che nol*
59	*stare sì giunto*	*star quand' è sì giunto*

E concediamo volentieri che 18 e 50, errori servili, e lo stesso 28 (specialmente poi da un redattore come quello di α, che lo studio delle altre composizioni ci mostra costantemente intento a restaurare la metrica dei versi, perfino dove, se letti con dialefe, essi sono pur sempre

(1) Qui figurano per la prima volta come varianti proprie di Ca quelle dei vv. 28, 69, 72. Non le avevamo elencate a suo luogo, perché sono proprie di più codici: leggono 28 *la ir* Ba e G; 69 *dice degno* Ba, G, Mart; 72 *doue ti piace*, di nuovo, Ba e G. Però, esse sono da giudicarsi con tutta probabilità lezioni di X, penetrate in Y attraverso il testo commentato dallo Pseudo-Colonna, come quelle citate e discusse a pag. 480 e segg.

endecasillabi) avrebbero potuto esser corretti congetturalmente anche se trovati in un esemplare scorretto come qui si mostra Ca; ma le altre? Dovremmo pensare che α le abbia ricorrette su un testo di tradizione diversa?

La realtà si è che ciò non è affatto dimostrabile; è anzi escludibile, se si considera che i procedimenti emendatorî del redattore di α si manifestano sempre costanti anche in tutti quei casi in cui una composizione cavalcantiana è riportata solo da α e da Ca, e non gli si offriva quindi la possibilità di utilizzare redazioni di tradizione diversa; e tali procedimenti sono da ritenersi sempre e soltanto di emendamento congetturale; e lo vedremo meglio nello studio più volte citato sulla intera tradizione manoscritta cavalcantiana.

Ora, da *pesanza* e da *omo che lo* non vengon fuori per pura forza di congettura *possanza* e *huom che nol* (1); ed è anche difficile che sia integrazione congetturale il *quand'è* che in Ca manca fra *stare* e *sì giunto*: in tali casi il redattore di α è solito o colmare la lacuna con un puro e semplice riempitivo, o rifare completamente il verso. Ma, anche a non voler insistere su ques'ultimo punto, non si vede come un redattore quale quello di α, che nello studio citato mostreremo piuttosto frettoloso e non molto scrupoloso, avrebbe potuto accorgersi che in 24 *pesanza* è errato, dato che il senso correrebbe lo stesso:

in quella parte mai non à pesanza,
perché da qualitate non descende.

(1) Non crediamo in realtà del tutto impossibile che altri avrebbe potuto, per questa seconda variante, utilizzare il noto verso dantesco di cui faremo ancor parola in una restaurazione ben più evidente operata da altro redattore; ma per il redattore di α crediamo che ciò sarebbe al di fuori dei suoi procedimenti normali. Ma se anche, qui, fosse avvenuto un emendamento (non si dimentichi però che avrebbe dato oltre ogni dire nel segno, come mostra la concordanza coi codici estranei ad X), non verrebbe comunque inficiata in tutto neppur per questa composizione l'indipendenza di α da Ca, la quale d'altro canto risulta evidentissima per le altre composizioni che α contiene.

Ma se questo è vero, è vera anche la conclusione che se ne deve trarre: che non essendo α copia di Ca, né potendo essere Ca copia di α (del quale non ha le varianti che a suo tempo elencheremo; e del resto α, come crede il Casella, può forse ritenersi composto in clima quattrocentesco, e cioè in un tempo posteriore alla redazione di Ca), Ca e α sono collaterali. E poiché per tutte quante le altre composizioni cavalcantiane che sono contenute in Ca e α sono proprio questi due codici quelli che individuano la famiglia X, anche per la presente canzone sarà bene concludere la stessa cosa.

Ma allora, come si spiegano le concordanze fra Ca e Cap^1 e Rb?

C'è occorso di dire che Ca e Mc risalgono (l'uno direttamente, l'altro, come vedremo, indirettamente) ad un comune antigrafo, che non è quello a cui risalgono insieme Ca e α (il quale è propriamente X), ma un suo discendente parallelo ad α, e s'individua particolarmente per le varianti seguenti, che sono proprie dei soli Ca e Mc (e dei collaterali di Mc, come vedremo):

v. 17 *diafano* (Mc: *dafano*; Ca: *diaffano*); v. 24 *pesanza*; v. 28 *non pò là gire*; v. 33 *per ragion*; v. 49 *ualore*; v. 59 *star* (Ca: *stare*) *sì giunto* (Mc: *gunto*).

Orbene: tutte le varianti che sia Cap^1 sia Rb hanno mostrato di avere in comune con Ca, sono in realtà o presenti, genericamente, in tutti i codici di X già noti (Ca, α, Mc), o vanno ricercate fra queste che sono comuni soltanto all'antigrafo di Ca e Mc.

Ma c'è di più: Rb e Cap^1 a volta a volta, e indipendentemente fra loro, presentano lezioni che sono proprie del solo Mc e che, se le abbiamo omesse a suo tempo, è adesso tempo di citare:

Mc + Cap^1: v. 10 *possa*; v. 12 manca *suo*; v. 58 *piacer* (Cap^1: *piager*); v. 67 *esser*.

Mc + Rb: v. 2 *uno accidente*; v. 11 *uirtu*; v. 57 *et sguardo*; v. 60 *bilta*; v. 64 *oggetto*; v. 66 *mena* (che è anche in α, ma anche lì,

indipendente da Mc, per effetto di un erroneo intervento emendatorio); v. 72 *addornata*. Ha inoltre al v. 57 anche la lez. *compressione*, che, se non è in Mc, è però in Ca (oltre che in Cap^1) e in quell'Rl che studieremo presto.

E allora la conclusione non può essere che la seguente: che le lezioni comuni a Cap^1 e Ca (e a Rb e Ca) non sono affatto proprie dell'intero X, ma solo dell'antigrafo che ebbero in comune Ca e Mc.

C'è da aggiungere che, come Rb appartiene per questa composizione sicuramente a Y (e le lezioni affini a Ca e Mc che vi abbiamo scoperte si devono giudicare effetto di contaminazione), così Cap^1, come mostreremo a suo tempo, e come del resto ci garantiscono anche tutte le altre composizioni che contiene, appartiene ad una famiglia diversa da X, che abbiamo indicato con la sigla K; e le lezioni sopra esaminate penetrarono sicuramente anche in esso per contaminazione, analogamente a quanto avviene in *Era in penser d'amor*, dove, pur dimostrandosi, al solito, un codice di K, Cap^1 è però l'unico dei codici principali che legga come Ca 21 *l'una* e 29 *la dura*, mentre per esempio lo stesso α, come dimostrano Cap^2, La, Lb, leggeva correttamente *l'altra* e *alla dura*.

Dunque, le concordanze in errori fra Ca e Cap^1, che del resto sono tre sole, sono da giudicarsi non già centrali, ma assolutamente marginali; e X s'individua per il concordare di Ca con α, non di Ca con Cap^1.

Ed ecco ora le varianti proprie di α:

v. 38 *naturale* (La, Lb: *natural*) *opposto sia*; v. 42 *et simil puo ualer*; v. 48 *di lei* (Nap^2 corr. *lui*; Br, C, It, M'f, Pb: *lui*; Lc: *lui* sormontato da una *e* correttiva); v. 60 *seluaggio* (Br, Nap^2: *seluaggie*) *la beltà*.

Da α discende la Raccolta Aragonese (Ar), a cui risalgono Br, C, It, Lc, M'f, Nap^2, Pa, Pb, Par^1, Tr, che leggono come α (rappresentato più puramente da Cap^2, La, Lb, i quali due ultimi risalgono a un antigrafo comune, che qui però s'individua solo per v. 15 *memoria*; v. 38 *natural*, varianti che sono al limite tra forma e vera e

propria lezione (1), nonché da Ma, che vedremo esser copia di Lb) in tutte le lezioni finora esaminate; ma se ne distacca, per lievi ritocchi che possono ritenersi congetturali, nelle lezioni seguenti:

	α	Ar
5	*ed al presente*	*et al presente* (β: *et dal principio*)
12	*l'essenza poi ciascun*	*l'essenza et poi ciascun* (β: *l'essenza è 'l natural*)
14	*e s' omo* (La: *et s' uomo*)	*et se homo* (Pa: *huom*; β: *huomo*)
36	*fusse*	*fosse* (Br. Nap², Tr: *fusse*: da Lb ?)
40	*c' habbi*	*c' habbia* (Br: *che habbia*)

Sono invece con ogni sicurezza effetto di ricorrezione su Ca le varianti seguenti, in cui il redattore di Ar mostra di reimbarcare errori (escluso v. 72) propri di Ca:

	α	Ar + Ca
49	*che 'n gente*	*che gente* (β: *con gente*)
53	*che nol proua*	*che lo* (Pa: *la*; Nap² corr. *nol*) *proua*
57	*compressione* (La: *complessione*) *sguardo*	*complessione et sguardo* (Ca: *esguardo*; Nap²: *e isguardo*, con la *e* successivamente espunta; Br: *complexione sguardo*)
72	*hornata* (La: *ornata*)	*adornata*

Né questo meravigli: ché Ca, identificato assai bene dal Barbi col codice Strozzi, era in Firenze, e quindi accessibile ad un inviato del Magnifico, quando fu redatto Ar.

---

(1) Bisogna inoltre, in sede di redazione dello stemma, tener conto anche di ciò che l'esame delle altre composizioni cavalcantiane dimostra, e cioè che Ar discende, in posizione parallela all'antigrafo di La e Lb, da un esemplare che ebbe con esso in comune, il quale si colloca in posizione parallela a Cap², che è il più diretto, puro e scrupoloso (anche graficamente) dei discendenti di α. Qui Ar dimostra al v. 2 di aver emendato una lacuna ch'è propria di La e Lb e quindi (è da pensare) dell'esemplare che il loro antigrafo ebbe in comune con Ar (La, Lb: *che souente fero*; Ar: *che è souente et fero*, mentre Cap² legge correttamente *che souente è fero*).

I discendenti del perduto Ar si distinguono in due gruppi: da un lato sta Lc con Par[1]; dall'altro, Pa con β, sotto il quale si ragguppano tutti i codici rimanenti.

Lc e Par[1] si accomunano qui soltanto per varianti grafiche (v. 1 *priega*; v. 7 *ad tal*; v. 40 *può dir*), di cui la seconda è però caratteristica del loro antigrafo anche in altre composizioni (*ad* per *a*), come dimostriamo in altro lavoro; Pa e β non mostrano invece qui caratteristiche comuni, tranne che le seguenti varianti grafiche: 14 *huom* (β: *huomo*); 17 *daphan* (β: *diaphan*) (1). Esse peraltro, assommate a varianti di ben altro peso che in altre composizioni si riscontrano, impongono di supporre un antigrafo comune anche a Pa e β.

Il perduto β presentava le seguenti varianti:

v. 2 *ch' è souente fero*; v. 3 *che si chiama*; v. 4 *si che* (Br, C, It, Nap², Pb: *chi*) *lo*; v. 5 *et dal principio* (Nap² corr. *et al presente*); v. 12 *l'essenza e 'l* (M'f: *et*) *natural suo*; v. 15 *memoria* (Nap² corr. *memora*, e in margine vi si avverte che *sta per memoria*); v. 17 *lome* (Nap² corr. *lume*; Pb, Tr: *lume*; C: *diaphan lume*); v. 20 *costome* (Pb: *costone*; C: *costume*); v. 29 *non è uirtu* (C, Pb, Tr: *uertu*) *ma ben da quella* (Nap² corr. *uertute ma da quella*); v. 49 *con* (Nap² corr. *ch' in*) *gente* (C, Pb: *che gente*) ... *spesso* (Nap² corr. *lo più*) *si troua*; v. 60 *suo dardo*; v. 61 *è esperto* (Nap² corr. *è sperto*; M'f: *è sperto*; Br: *per temere certo*).

Ora, la lez. del v. 2 è propria (l'abbiamo visto alla nota a pag. 447) di La, Lb; come si può spiegare la presenza di una lezione propria di codici direttamente discendenti da α in codici che, come quelli di β, discendono da α attraverso Ar, anzi, come s'è mostrato, da un perduto antigrafo discendente da Ar?

Si tratta di ricorrezione: β doveva recare delle doppie lezioni, e alcune di esse erano sicuramente desunte, come apparirà dallo studio più volte citato, da Lb, il quale, per essere un codice che conteneva unicamente compo-

(1) A dire il vero, un'altra ce ne sarebbe: 55 *loco*, ch'è recata da Pa, e tal quale era recata da Nap², che poi però la corresse in *gioco*; ma poiché tale concordanza non è qui evidente, rimandiamo il lettore al nostro studio annunciato.

sizioni cavalcantiane, e anzi tutto ciò, anche, che sul Cavalcanti era stato scritto (escludiamo però il commento di Iacopo Mini, ch'è in esso d'altra mano), poteva ben apparire come il più autorevole documento cavalcantiano. Del resto, che tali ricorrezioni fossero state eseguite proprio su Lb (insieme ad altre desunte da K), è per alcune composizioni chiarissimo, perché riportano errori peculiari di quel codice solo (e della sua copia Ma, ch'è però più tarda della data di composizione di β). E così si spiegano anche le alternanze di lezione nei suoi discendenti in 4, 17, 20, 49, 61: ché alcuni codici riportavano tali e quali le doppie (talvolta, anzi, triple!) lezioni di β, mentre altri le sostituivano alla lezione del testo, altri infine le obliteravano; e ciò senza alcuna regola.

I discendenti di β formano due gruppi: l'uno, che col Barbi chiameremo N&c, cui fanno capo Br, It, Nap², Tr; l'altro, che comprende i rimanenti.

All'uno manca il v. 25 (1); i suoi discendenti (tranne Br, con eccezione di 20) mostrano poi le varianti seguenti, di cui molte sono grafiche, ma interessanti lo stesso, poiché ispirate a un criterio di supercorrettezza etimologizzante:

v. 16 *prhende*; v. 17 *scuritade*; v. 20 *uolontade*; v. 54 *perho*

(più strettamente si apparentano Nap² e Tr, che sono della stessa mano, ma non però copia l'uno dell'altro, come dimostrano le loro varianti individuali. Quelle comuni sono le seguenti: v. 22 *prhende*; v. 75 *cum le altri tu non ha*).

(1) Nap² e Br integrarono poi la lacuna leggendo *perché la qualitate non discende*. Ora, questa è una variante propria dei codici Lp, Mk, Ml, Mn, i quali sono da assegnarsi a K. Se si unisce questo indizio all'altro, che Nap² (ma non Br, né gli altri) corresse il v. 71 nella forma *Canzon mia tu puoi gir sicuramente*, che Mn non reca, si può concludere con ogni certezza che il redattore di N&c annotò quelle varianti in margine al proprio testo servendosi o di Lp o Ml o Mk o, più probabilmente, del loro antigrafo, che, come vedremo doversi supporre, fu l'aldina recentemente scoperta. E sarà allora il caso di notare, anche, che Br legge come questi codici v. 9 *non ha talento*.

Il secondo presenta al v. 73 la variante grafica *lodata*. Le *lectiones singulares* dei codici di α sono le seguenti:

Br: v. 1 *voglia* (cfr. Pa); v. 9 *non ha talento*; v. 12 *naturar*; v. 17 *diaphan ... obscuritade*; v. 22 *passibile inteletto*; v. 30 *perfettione*; v. 31 *rationale*; v. 32 *indicar*; v. 34 *uitio*; v. 52 manca; v. 53 *puote*; v. 62 *spirto*; v. 63 *riso*; v. 64 *oggetto*.

C: v. 17 *diaphan lume*; v. 40 *per forte*; v. 64 *obbietto*

Cap²: v. 48 *sogornancor*; v. 63 *conoscere*; v. 73 *lauldata*

It: v. 1 *pur ... uoglia*; v. 54 *che altrui se*; v. 75 *con altri*

La: v. 22 *chel prende*; v. 30 *chi si pone*; v. 48 *soggiorno*; v. 55 *per prouarui*; v. 59 *sta*; v. 64 *obgietto*

Lb: v. 4 *chi lo uegga*; v. 7 *conoscentia*; v. 10 *la fa creare*; v. 12 *chiaschuno*; v. 19 *seusato*; v. 33 *tragione*; v. 49 *le più*; v. 71 *chanzona*; v. 75 *stare collaltre*.

Lc: v. 24 *pesanza* (con una *o* correttiva sulla *e* = *posanza*); v. 48 *soggiorno* (cfr. La) ... *lui* (con una *e* correttiva sulla *u* = *lei*).

M'f: v. 12 *et natural*; v. 27 *non dà diletto*; v. 34 manca *cui*; v. 37 *aiuta*; v. 48 *soggiorno*; v. 50 *moue in sospiri*; v. 62 *ponto*; v. 69 *cioè degno*; v. 73 *serà*.

Pa: v. 1 *uoglia*; v. 23 *suggetto*; v. 46 *riso pianto*; v. 55 *trouarui loco*; v. 61 *temere experto*; v. 64 *oggetto*; v. 75 *con altre*.

Pb: v. 10 *la vessi posa*.

Par¹ v. 10 *doue possa*; v. 24 *ho possanza*; v. 44 *che oltra*; v. 57 *coplexione*; v. 63 *cognoscer*.

Da Lb dipende il codice Ma, ch'è anzi sua copia, che concorda con Lb, oltrechè in tutte le lezioni che ha in comune con gli altri codici di α, nelle varianti seguenti (1):

v. 4 *chi lo uegga*; v. 7 *conoscenzia;* v. 17 *dal lume*; v. 19 *seusato*; v. 20 *uoluntate*; v. 42 *quando huom*; v. 49 *le più*; v. 57 *compressione*; v. 65 *bene aude*.

Esso ha inoltre in proprio le lezioni seguenti:

v. 40 *huom habbi uita*; v. 59 *soggiunto*; v. 74 *che hanno*. Riattinge inoltre al v. 68 la buona lezione: *assiso in mezzo*.

Di Ma è da dire che corregge talvolta, e bene, gli errori di Lb, ma non fino al punto da non restarne comunque profondamente influenzato, come abbiamo mostrato.

---

(1) Poiché Ma contiene tre redazioni diverse, è bene precisare che alludiamo qui a quella che si trova in fondo al codice.

***

Passando adesso, dopo aver parlato dei discendenti di α, agli altri codici di X, uno solo di essi ha dei discendenti: dall'antigrafo di Mc discende infatti Lm.

Lm ha in comune con Mc le seguenti lezioni:

v. 1 *che io deggia*; v. 2 *duno accidente che souente fero*; v. 5 *et di presente*; v. 7 *ad tal raggio ne porti conoscenza*; v. 10 *là doue ei* (Mc: *douej*) *possa et*; v. 12 *poi et ciascun mouimento*; v. 24 *pesanza*; v. 37 *la quale è vita alla* (Mc: *la*) *contraria uia*; v. 38 *opposta naturale sia*; v. 42 *quando s'oblia*; v. 45 *s'addorna*; v. 50 *moue e sospiri* (Mc: *esosperej*); v. 53 *non puote*; v. 59 *star si giunto*; v. 60 *le bilta*; v. 65 *in forma*; v. 66 *da quegli* (Mc: *quellj*) *mena che dallui*; v. 68 *assiso in mezo*; v. 72 *doue* (Mc: *oue*) *ti piace.*

Ma piú che queste lezioni in comune, le quali provano credo inconfutabilmente la parentela di Mc e Lm, sono numerose le discordanze: il che prova che Lm e Mc non sono copie, ma fanno capo ad un superiore antigrafo:

	Mc	Lm
1	*prega*	*priega*
4	*nega*	*niega*
5	*chero*	*ch'io ero*
6	*ch'uom*	*ch'un*
8	*senza*	*sanza*
9	*non ò valenza di douer*	*non ho talento di uoler*
11	*suo potenza*	*sua potenza*
13	*e lo piacimento*	*e 'l piacimento*
17	*dafano da lume*	*diafan dal lume*
23	*loco et dimoranza*	*loco dimoranza*
25	*da qualitate non descende*	*da qualita non discende*
26	*risprende in se perpetuale efecto*	*risplende in lui perpetuo effetto*
28	*non può lagjre simjglianza*	*non puo la gir sua simiglianza*
30	*ch'è perfetione che si pone*	*perché perfectione si pon*
33	*chellantenzione perragon uale*	*che l'intentione per ragion poi uale* (1)

(1) Lm avrà introdotto congetturalmente la zeppa per restaurare la metrica del verso, lacunoso di una sillaba nell'archetipo che ebbe comune con Mc.

	Mc	Lm
34	*uizzo*	*uitio*
35	*di suo potenza*	*di sua possanza*
36	*fosse*	*fusse*
39	*da buon perfecto*	*da buon profetto*
40	*dire*	*dir*
44	*choltra mjsura*	*contro a misura*
46	*changiando colore rjso e pianto*	*cangiando core et riso et pianto*
49	*ualore*	*ualor*
51	*mjrj non formato*	*miri con formato*
55	*per trouaruj lgioco*	*per trouarmi gioco*
57	*conplesione et sguardo*	*professione et sguardo*
58	*lo piacer certo*	*lo piacer suo certo* (1)
62	*merto*	*morto*
64	*oggetto*	*obgetto*
65	*bene aude*	*ben uade*
67	*desser diuiso*	*debbe esser diuiso* (1)
68	*scuro*	*obscuro*
72	*chito*	*ch'io t'ho*
73	*raggione*	*ragione*

Chi consideri soprattutto le lezz. di Mc ai vv. 9, 11, 13, 17, 34, che esso reca errate mentre Lm le reca corrette, non può che concludere con noi che Lm non può essere una copia, sibbene un parallelo di Mc: il che del resto ci è provato anche da altre composizioni cavalcantiane.

Strettamente imparentato con essi è Rl (il quale non solo reca tutte le lezioni che son proprie di X, ma anche quelle che abbiamo visto esser peculiari di Ca e Mc, e che ora abbiamo veduto esser proprie anche di Lm, tranne 24 ove legge *possanza*, forse per influenza di α, mentre d'altro canto reca il lacunoso v. 59 nella forma *non puo si star couerto giunto*). Esso ha in comune con Lm e Mc le lezioni seguenti:

v. 7 *raggio ne*; v. 26 *risplende*; v. 30 *perfettione*; v. 68 *in mezo*.

Mostra anzi di accostarsi ora più all'uno, ora più all'altro per certe varianti grafiche: a Mc in 11 e 35 (*suo*) e 23 (*subgietto*; Mc: *suggetto*); a Lm in 4 (*niega*), 25 (*disciende*), 34 (*uitio*) e 36 (*fusse*).

(1) V. nota a pag. precedente.

Si dimostra però migliore di ambedue, perché gli mancano le loro varianti dei vv. 1, 2, 10, 37, 42, 45, 53, 60. Inoltre, al v. 18 legge *lo qual* e al v. 66 *meno*, come Ca. Bisognerà pertanto nello stemma collocarlo in posizione superiore a Mc e Lm. Sue lezioni singolari sono le seguenti:

v. 1 *uogla*; v. 2 *et fero*; v. 11 *sie suo uirtute et suo*; v. 13 *al piacimento*; v. 15 *oue ... memoria*; v. 16 *fermato*; v. 17 *obscuritate*; v. 20 *da cuor uoluntate*; v. 31 *rationale*; v. 33 *ntenzion per ragion*; v. 42 *cassimil puo ... uomo oblia*; v. 43 *lessere quando*; v. 44 *natura torta*; vv. 48-49 mancano; v. 53 *immaginar non pote*; v. 54 *perchallui se ritiri*; v. 62 *conseco et merto*; v. 67 *colore e d'essere*; v. 73 *che sai lavndata sarà tuo.*

Ai vv. 38 e 57 mostra di aver risentito di α (*naturale oposta*; *compressione*). Ad α risalirà pure 12 *poi ciascun*, mentre 50 *muoue sospiri* può essere spiegato come effetto della caduta della *e* iniziale di *esospiri* attestata da tutti i codici di X. Non facile è apparentare con altri codici 5 *et da presente.*

Ma non si può dire del tutto concluso l'esame dei codici della famiglia X se non si fa menzione di Giunt, le cui composizioni, confermando i risultati del Barbi, dimostreremo altrove derivate da fonti assai varie, ma che per la presente canzone va assegnato ad X. Ne parleremo insieme ad un codice, pur tardo, ma da non trascurarsi: Cb. Codice, s'è detto, tardo (risale al sec. XVI); ma è a suo modo e per i suoi tempi e limitatamente ai suoi metodi un'edizione critica: contiene, come è noto, tutto il lavoro di Celso Cittadini, senese.

In esso il testo della canzone è assai corretto metricamente.

È noto come sia copia della Giuntina 1527 (Giunt), dalla quale per altre composizioni si distacca in certe varianti, mentre qui la segue pressoché del tutto fedelmente.

Discende attraverso Giunt (del quale citeremo le varianti non accettate da Cb) dall'antigrafo stesso da cui discende Lm, col quale concorda anche in varianti che di quel codice abbiamo omesso perché solo grafiche:

v. 1 *mi priega*; v. 2 *d'uno*; v. 3 *Amore*; v. 4 *niega*; v. 7 *a tal raggio ne porti conoscenza*; v. 10 *là doue ei*; v. 17 *diafan dal lume ... oscuritate*; v. 18 *lo qual* (cfr. Ca, Rl) ... *Marte*; v. 20 *uolontate*; v. 30 *perché perfezzion* (Giunt: *perfettion*) *si pone tale*; v. 33 *per ragion*; v. 38 *opposta naturale sia*; v. 42 *quando s'oblia*; v. 46 *cangiando core e riso e pianto*; v. 50 *la nuoua qualità muoui sospiri* (Lm: *moue e sospiri*; Giunt: *muoue i sospiri*); v. 53 *puote huom*; v. 56 *le bilta*; v. 65 *e chi ben uade.*

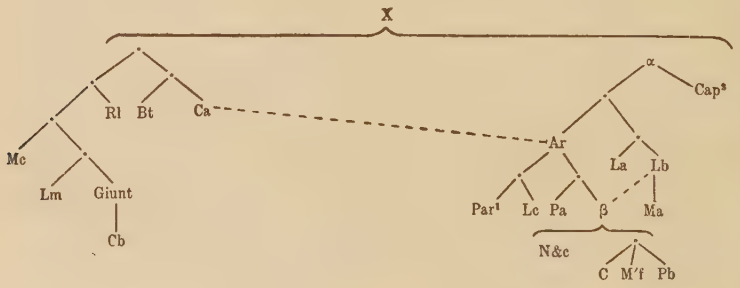
Giunt (e da esso Cb) ha inoltre desunto da un codice affine a Par^2 la lez. del v. 66 *perché lo mena chi da lei.*

Ha in proprio o in comune con codici che esulano dalle lezioni di Lm le varianti seguenti:

v. 11 *uertute e potenza*; v. 12 *e poi*; v. 24 *posanza* (cfr. Mart, Ba, G, Ps. Col.); v. 28 *largir* (contro Ca e Lm); v. 51 *in un formato* (cfr. Ba, G, Par^2) *luoco*; v. 53 *che nol proua* (cfr. Y); v. 54 *già non si muoua*; v. 56 *saper*; v. 68 *luci rade* (da cfr. con Ba, G, Ps. Col.: *lucitade*?).

Codice, dunque, che reca della presente canzone un testo assai complesso; ma non si erra sostenendo che ha a fondamento la lezione dell'antigrafo stesso di Lm.

Quanto s'è detto dei codici di X ci consente di instaurare provvisoriamente lo stemma seguente:



IV. - I codici derivati da Y.

Esaminando ora i codici di Y, è subito necessario parlare a lungo di Cd.

Che esso appartenga ad Y non è possibile mettere in dubbio: ne reca infatti, piú o meno alterate, numerose lezioni caratteristiche: le seguenti:

v. 5 *onde ad presente*; v. 11 *et quale è*; v. 19 *creato desensato*; v. 24 *possanza*; v. 33 *et la intentione*; v. 37 *è ita la*; v. 38 *posto naturale* (Y: *opposto naturale*); v. 42 *quant'hom l'oblia*; v. 64 *compreso* (scritto però con nesso: *compŝo*); v. 66 *perché li mena ... da lui*; v. 68 *asciso*; v. 70 *da costui*.

Esso, in particolare, è affine a Mart e Rb:

v. 11 *vertu* (Mart, Rb: *uirtu*); v. 36 *si for* (Mart, Rb: *si forte*); v. 61 *per temere sperto*.

Concorda in particolare con Rb, contro Mart, nelle seguenti lezioni:

	Rb, Cd	Mart
2	*uno accidente*	*un acidente*
6	*ch' omo* (Cd: *dhomo*)	*ch' om*
7	*conoscenza*	*caunosceça*
22	*possibile*	*possibel*
27	*non è dilecto*	*non à diletto*
31	*ma che sentente* (per dittografia: donde Rb: *ma che s'intende*)	*ma che sente*
49	*el piu* (Rb: *il più*)	*lo più*
52	*destando sita* (Rb: *destando sitto*)	*destando sira*
55	*né se giri* (Rb: *nessigiri*)	*e non si giri*
57	*tra complession* (Rb: *trae compressione*)	*tragge complexione*

Ha però in comune con Mart qualche ulteriore variante: v. 1 *voglia*; v. 9 *nouo talento*; v. 68 *asciso mexo et saro* (Mart: *asciso moço et scuro*); v. 73 *serai* (Mart: *serà*). Ognun vede peraltro come non si tratti di lezioni di rilievo, che niente vieta di pensare fossero nell'antigrafo primario di Cd, Mart, Rb (cfr. 1 *voglia*, che essendo in M'e, può darsi fosse nel testo che Ps. Col. aveva commentato. Cfr. pag. 482, nota 1), e che Rb le abbia per suo conto emendate o congetturalmente o, di nuovo, sulla scorta del codice di X che gli servì anche altrimenti.

Notevole si è che di Rb gli mancano le varianti che esso desume da X (cfr. vv. 10, 24, 28), e di Mart gli mancano le

varianti che esso desunse da solo dallo Pseudo-Colonna, dal qual testo peraltro il suo redattore attinse, oltre alle citate lezioni dei vv. 37, 42, 66 (nonché 51, per la quale cfr. p. 473, n. 1), anche v. 19 *de sensato* e la variante grafica del v. 26 *respiende* (Ps. Col.: *rispiende*).

Ha in proprio, contro gli altri codici, le varianti seguenti:

v. 6 *dhomo*; v. 7 *di tal ragione*; v. 12 *l'essenza* (manca) *et poi ciascheun suo mouemento*; v. 17 *dua fare de lume vna*; v. 18 *morte vene et fa duna hora*; v. 26 *respiende in su perpetual effecto*; v. 28 *sì* (manca) *che non si puote*; v. 39 *ma quando che*; v. 40 *per forte*; v. 42 *ad simil*; v. 45 *dire peso mai*; v. 46 *cangiando talor*; v. 49 *congente*; v. 51 *et uol comir ino non infermato loco* (1); v. 54 *nese noma già pero*; v. 55 *gloco* (la *l* è ricalcata su un'*i*); v. 57 *simile tra complession sguardo*; v. 58 *che fa parere l'hom piacere certo*; v. 64 *in tal sobiecto cade*; v. 65 *et chi bene ha di forma*; v. 67 *fuor di color et d'esser è diuiso*; v. 69 *fuor d'ogni strade dicean degno*; v. 71 *siguramente*; v. 72 *ch'io so sì adornata*; v. 73 *ch'assai serai laudata tua ragione.*

Oltre che in queste lezioni, per le quali si discosta, nonché da Mart e Rb, da tutti i codici finora studiati, Cd si contrappone ad Y e si accosta ad X nelle seguenti:

	Cd, X	Mart, Ba, G
39	*buon perfecto*	*ben perfetto*
50	*moue sospiri*	*moue a sospiri*
53	*hom che la proua*	*hom che nol proua*

Codice complesso, dunque, nel quale sono confluite da codici estranei ad Y alcune lezioni, ma che, per l'affinità strettissima che lo lega a Mart e Rb, andrà comunque fatto discendere dall'antigrafo stesso da cui essi discendono, anzi dall'antigrafo stesso di Rb (di cui le concordanze fra Rb e Cd dimostrano necessaria la postulazione), nel quale anzi può darsi esistessero delle doppie lezioni che spiegherebbero le concordanze con X sia di Rb sia

(1) Il testo recava originariamente: *non infermato loco destando sita*: poi *destando sita* è stato cancellato perché eguale alle parole iniziali del verso seguente e, prima di *non*, è stato scritto *et uol comir ino*, dalla stessa mano, nel margine sinistro della colonna.

di Cd, pur se nei due codici non sono confluite le stesse varianti.

Affine a Cd è Ln. Ha infatti in comune con esso le lezz. seguenti:

v. 1 *uoglia*; v. 6 *non spero douo* (Cd: *domo*, corretto *dhomo*); v. 7 *di tal ragione porto* (Cd: *porti*); v. 12 *l'essenza* (manca) *e poi ciaschedun* (Cd: *ciascheun*); v. 14 *se huom* (Cd: *se homo*); v. 26 *risprende* (Cd: *respiende*); v. 27 *non è dilecto*; v. 28 *largire* (Cd: *largir*); v. 31 *che s'intende* (Cd: *che s'entente*); v. 39 *da buon perfecto*; v. 42 *quanto huomo* (Cd: *quant'hom*); v. 46 *cangiando talor*; v. 54 *ne si noua già però* (Cd: *ne se noma già però*); v. 55 *ne seguir* (Cd: *ne se giri*); v. 57 *de* (manca) *simile*; v. 58 *l'uom piacere et certo* (Cd: *l'hom piacere certo*); v. 64 *in tal subgetto*; v. 65 *et chi a ben di* (Cd: *et chi bene ha di*); v. 69 *dicen degno* (Cd: *dicean degno*).

Inoltre al v. 50 legge anch'egli *moue sospiri*. Segue invece Mart, Ba, G al v. 53.

Non è però sua copia: molti degli errori peculiari di Cd non sono presenti in Ln; né Cd è copia di Ln, perché errori propri di quel codice non si riscontrano in esso:

	Cd	Ln
2	*è fero*	*et fero*
11	*et quale è sua vertu*	*et quale è sua uirtute*
17	*dua fare de lume*	*dyafan dia lume*
18	*vene et fa duna hora*	*uien et fa dimora*
19	*ell' è creato de sensato*	*egli è creato da sensato*
23	*subiecto*	*subgetto*
25	*da qualitade*	*di qualitate*
28	*non si puote*	*non può*
29	*vertute*	*uirtude*
30	*ch'è perfectione che si pone tale*	*è perfectione che si pon cotale*
34	*discerne*	*discerner*
36	*si for ... fosse impedita*	*si forte ... fosi impedita*
38	*posto naturale*	*opposito natural*
46	*riso impianto*	*riso et pianto*
49	*congente di valor*	*che in gente di ualor*
51	*in no non infermato loco*	*non in fermato loco*
52	*destando sita la qual manda foco*	*inuescando desiri quai mandan foco*
53	*la proua*	*nol proua*
55	*per trouarui gloco*	*per trouar letitia o gioco*
58	*non puo*	*non uo*

Cd	Ln
61 *sperto*	*è sperto*
68 *asciso mezo et saro*	*a si sommiso obscuro*
75 *coll'altre*	*con altri*

Ma in altre due lezioni si distacca da Cd, anzi da tutti i codici di Y finora studiati:

Ln	Y
4 *si che chil nega*	*si chi lo nega* (Ba, G, Rb: *niega*)
73 *lodata*	*laudata*

Tali due lezioni si riscontrano anche in Ld e Rg, che conviene ora studiare. Anch'essi appartengono senza possibilità di equivoco a Y, com'è provato dal fatto che essi recano tutte le lezioni che hanno in comune Mart e Ba, G, salvo che al v. 37 leggono *aita la* e al v. 49 *gente* anziché *genti*. (Non sarà invece da insistere sul fatto che al v. 22 leggono *possibil* anziché *possibel*).

Si noti che anche in tali eccezioni essi concordano con Ln, sicché non sarà fuor di luogo supporre che tutti e tre questi codici abbiano risentito di un'influenza comune. Ma occorre che mettiamo l'accento su alcune altre particolari lezioni, di cui solo un paio sono costituite da varianti grafiche: che Rg. reca al v. 20 la lezione *dalmalcostume*, da confrontarsi con Rb e col *dalmaecostume* di Mart; allo stesso verso Ld legge *volontade* come Rb, mentre Rg reca *uoluntade*; al v. 23 poi, dove Rb legge *suggetto*, Ld reca *subgetto* e Rg *suggietto*; al v. 68 leggono ambedue *asciso*, come Mart e come, del resto, Cd.

È vero che, per quanto riguarda la lezione *dalmalcostume* di Rg è da dire che la seconda *l* è espunta mediante un puntolino sottoscritto; ma non si doveva lasciar cadere un indizio di questo genere, che forse può legittimare in qualche modo l'ipotesi che Rg e il suo affine Ld siano in certa misura imparentati con Mart e Rb; e vedremo a suo tempo a chi risalga molto probabilmente il primo grado di parentela. Anzi, non è neppur da lasciar cadere qualche particolare concordanza di questi due codici con

Cd, che già abbiamo visto strettamente imparentato appunto con Ln: particolarmente notevole quella del v. 52, dove Ld legge *destando siti* (Rg: *destandosi ra*) e Cd *destando sita*, che andrà confrontata anche con Rb *destando sitto*.

Un'analoga incertezza in quella lezione mostrano anche due altri codici: Mb (che reca *destandoti*) e Ri (che reca *destandosi*); ma ciò non può recare in tutto meraviglia, chi pensi che anche Mart ha la grafia *destando sira*. Legge invece correttamente *destandosi ira* un altro codice che va con questi strettamente congiunto: Lbc.

Ma cosa ben più appariscente si è che Ld, Mb, Rg, Ri e Lbc mostrano una spiccatissima simiglianza con Ba, G, tanto da dimostrare che si tratta di codici influenzati, sì, da Ln o meglio dal suo antigrafo (cfr. v. 52), che doveva ancora conservare lezioni che abbiamo riscontrate presenti anche in Mart e Rb, ma sostanzialmente discendenti dall'antigrafo stesso di Ba e G. La loro concordanza con Ba, G, di contro a tutti gli altri codici di Y fin qui studiati (eccezion fatta per Par², che fa parte a sé) è messa in evidenza dallo specchio seguente:

	Ba, G, Ld, Rg, Mb, Ri, Lbc	Mart, Rb, Cd, Ln
9	*mostrare*	*prouare*
10	*là oue nasce*; (Rg: *là dove nascie*)	Mart: *oue si posa*; Rb, Ln, Cd: *là doue posa*
12	Ba, G, Lbc: *per* (Ld, Rg, Mb: *e per*; Ri: *e poi*) *ciascun*	*e poi* (Rb: *e po*) *ciascun* (Cd: *ciascheun*; Ln: *ciaschedun*)
28	*perché non pote* (Rg, G: *puote*) *là ir* (*là ire*)	Mart: *sicché non puote largir*; Cd: *che non si puote largir*; Rb: *siche non puote le gier*; Lb: *sì che non può largire*
35	Ba, G, Lbc: *di* (Lbc: *da*) *sua uertute*; Ld, Mb: *di sua uirtu*; Rg, Ri: *di suo uirtu*	*di sua potenza* (Rb: *potenzia*)
38	*non che opposito*	Mart: *non perché oposto*; Cd: *non perché posto*; Rb: *non perché oposta*; Ln: *bon perché opposito*
40	*abbia* (Ld, Mb: *abbi*; G, Rg: *abia*; Ri: *aggia*) *uita*	*aggia uita*

Ba, G, Ld, Rg, Mb, Ri, Lbc	Mart, Rb, Cd, Ln
44 *oltre misura* (G, Rg, Lbc: *oltra misura*)	*oltra misura*
51 *miri in un*	*miri non* (Cd: *no*)
54 *e non se* (*si*) *moua*	Mart: *né moua già*; Rb: *né si moua*; Ln: *né si noua già*; Cd: *ne se noma già*
66 Ba, G, Lbc: *perché 'l mena de* (Lbc: *di*) *chi*; Rg, Ld, Ri, Mb: *perché lo mena chi*	*perché li mena che* (Ln: *perché gli meno chi*)
67 *colore esser diuiso*	Mart: *colore d'essere diuiso*; Rb: *core et essere diuiso*; Cd: *color et d'esser è diuiso*; Ln: *colore et d'essere è diuiso*

Queste concordanze di Ld, Ri, Mb, Lbc, Rg con Ba, G testimoniano della loro derivazione dall'antigrafo (che chiameremo Z) cui risalgono anche Ba e G, col quale hanno anzi in comune anche le varianti seguenti:

v. 5 *ond'al* (Ld: *ond'a*; Lbc: *ond'io al*) *presente*; v. 26 *risprende* (Mb: *risplende*); v. 30 (—) *perfezione*; v. 60 *seluaggie la bilta* (Lbc: *belta*); v. 72 *doue.*

Non ne discendono però tutti a pari titolo, perché Lbc va più propriamente con Ba e G per le varianti seguenti, che gli altri non hanno:

v. 2 *che souente fero*; v. 19 *creato da sensato*; v. 37 *è ita alla*; v. 66 *perchel ... di chi da*; v. 68 *lucitade*

e individua così un perduto esemplare di cui Lbc si mostra copia più fedele che Ba e G, dei quali gli mancano gli erronei v. 24 *posanza* (Ba: *posanca*) e v. 48 *sogiorno* (Ba: *segiorno*), oltre alle seguenti varianti grafiche di natura dialettale settentrionale:

v. 2 *fiero*; v. 3 *altiero*; v. 5 *chiero*; v. 63 *uixo*; v. 65 *aode*; v. 69 *fraode.*

Esse richiedono per Ba e G la postulazione di un antigrafo parallelo a Lbc.

D'altro canto, Ld, Mb, Rg, Ri presentano in proprio le varianti seguenti, che non sono in Ba, G, Lbc:

v. 4 *sicche chil nega* (Mb *niega*); v. 11 *uirtu*; v. 51 *ma che si sente*; v. 55 *s'aggiri* (Mb: manca); v. 58 *piacere più certo*; v. 60 *son dardi*; v. 72 *ornata*; v. 73 *lodata*.

Il loro comune antigrafo doveva anche, al v. 62, leggere *com segue* come Mb, lezione che spiega l'*hom segue* degli altri.

Il più puro rappresentante di tale antigrafo si mostra Rg, al quale mancano le seguenti varianti per cui si accomunano invece Ld, Mb e Ri:

v. 56 *e certamente*; v. 57 *esguardi* (Mb: *el guardj*); v. 69 *dice degno*.

Il loro comune esemplare, che per quelle varianti s'identifica, doveva forse contenere delle doppie lezioni, come fa sospettare il modo con cui quei tre codici si accomunano tra loro:

Ld, Mb: v. 34 *diserue*; v. 46 Mb: *cholriso*; Ld: *cholr riso*;
Ld, Ri: v. 16 *perde*; v. 40 *forte* (oltre alle varianti grafiche: v. 19 *e a*; v. 20 *volontade*);
Mb, Ri: v. 45 *addorna*; v. 59 *gunto*; v. 69 *degnio* (che sono varianti puramente grafiche, ma forse non indegne d'essere qui elencate) (1).

---

(1) Le *lectiones singulares* di questi codici sono le seguenti:

Lbc: v. 4 *lo uegga*; v. 11 *o sua* (con la *o* espunta e sormontata da una *e*); v. 13 *amore* (con la *o* sormontata però da una *a* correttiva); v. 18 *uiene cheffa*; v. 23 *locho adimoranza*; v. 26 *affecto*; v. 31 *sente diccio*; v. 42 *esimil*; v. 46 *riso e pianto*; v. 53 *nōl puo*; v. 64 *intale suggetto*; v. 65 *forme*; v. 68 *essiso*.

Ld: v. 24 *ein quella*; v. 35 *seghue ispesso*; v. 43 *uolere atanto* (cfr. Ri); v. 64 *obbetto*.

Mb: v. 23 *locho dimoranza*; v. 31 *nol razionale*; v. 33 *pelragone*; v. 43 *attanto*; v. 53 *puo von*; v. 68 *luce chade*; v. 73 *tuo ragone*. Fa inoltre un verso solo dei vv. 54-55: *ennonsimova pertrovarvi gioco*.

Rg: v. 18 *uiene afar*; v. 19 *greato e Jnsensato*; v. 20 *dalmalcostume*; v. 30 *pone atale*; v. 33 *per ragione non uale*; v. 34 *dicierne male Jnchuiuitio e*; v. 38 *naturale esia*; v. 39 *dal ben*; v. 42 *quantuom sobblia*; v. 45 *piu non si*; v. 49 *chegiente*; v. 53 *enmaginar nol po huon*; v. 54 *perchaltrui*; v. 57 *conpressione esguardo*; v. 62 *chegiunto*;

Rimangono adesso da esaminare sei codici, che fanno gruppo a sé. Essi sono Ce, Lbg, Lh, Mm, Rh, Rm. Di essi, Ce reca il commento latino di Dino Del Garbo; Lbg ne reca la versione italiana fatta dal Mangiatroie. Particolare è il caso di Lh, il quale si accomuna per il testo a questi codici che possiamo chiamare genericamente garbiani, ma reca a corredo del testo il commento dello Pseudo-Colonna.

Che anche questo gruppo appartenga a Y non si può mettere in dubbio:

v. 5 *al presente* (–Rh); v. 11 *e quale è* (Lbg: *e quale*) *sua uirtu* (Lbg, Ce: *uirtute*); v. 14 *il puo* (Rh: *il fa*); v. 24 *possanza*; v. 28 *largir*; v. 38 *opposito natural*; v. 39 *da buon*; v. 49 *il più*; v. 50 *muoue a*; v. 53 *nol puo ... non lo*; v. 54 *e non si moua* (Lbg: *muoua*; Rh: *troua*; Rm: *et non muoua gia*) *perch' a lui*; v. 66 *perche li* (Rh: *gli*; Lh: *la*) *mena che* (Lh: *chi*) *da lui*; v. 68 *absciso* (Lh: *abciso*; Rm: *absiso*; Rh: *asciso*).

Si può anzi notare che molte di queste varianti le abbiamo già trovate nello Pseudo-Colonna (vv. 5, 38, 49, 50, 54, 66, 68); e questo non ci può far meraviglia, chi ricordi quanto abbiamo detto a suo luogo, e cioè che il commento di Dino risente in qualche luogo di Ps. Col.; analogamente, non ci meraviglierà il fatto di averne vedute cadere gran numero, perché, come anche abbiamo detto, il Del Garbo si servì di più d'un codice, anche della tradizione di X, e più precisamente, anzi, della tradizione di Ca e affini; il testo che corredava il commento sarà stato dunque profondamente rimanipolato. Il suo fondamento però (cfr. vv. 5, 49, 54; e si tenga anche presente che le varianti del v. 1 e del v. 60 di alcuni codici che citeremo possono essere a queste aggiunte) andrà ricercato in particolare in Z.

---

v. 66 *chi*; v. 67 *E fuor*; v. 70 *fuor da costui*; v. 74 *dallej persone*.

Ri: v. 9 *non talento*; v. 12 *lassenza*; v. 18 *morte ... dimoro*; v. 23 *suggtto ... dimorante*; v. 29 *madachuella*; v. 42 *esimil*; v. 43 *attanto* (cfr. Ld); v. 45 *di riso*; v. 50 *nonue sospiri*; v. 70 *sol dachostu*; v. 73 *tuo*.

Le varianti comuni a questi codici, oltre alle citate, sono le seguenti:

v. 2 *souente fero* (Ce, Rh: *è fero*); v. 24 *già non à*; v. 34 *uinto* (Rh: *uincto*); v. 39 *proposto* (Mm: *proposto* al *perfecto*); v. 40 *e* (Ce, Rm: manca) *per sorte* (Rh: *forte*); v. 42 *huomo oblia*; v. 34 *l'essere quando* (–Rh); v. 51 *fermato*; v. 53 *puo chi non lo proua* (forse per influenza del noto verso dantesco di *Tanto gentile*. Legge però bene Lh); v. 58 *piacere incerto* (Ce: *incerto*); v. 60 *seluaggie* (Ce, Lh, Mm: *seluaggio*; Rh: *seluaggi in*) *la belta* (Lbg: *beltate*) *suo* (Rh: *suoi*); v. 62 *non segue*; v. 64 *complesso* (Rm: *conpleso*; Lgb: *compliso*; Mm: *complexo*); v. 67 *colore esser*; v. 68 *raude* (–Rh); v. 69 *dice degno* (Ce, Lbg, Mm: *degna*; Rh: *al tutto*) *in* (–Lbg; Mm); v. 70 *da costui*.

Questi codici si raggruppano poi variamente fra loro, ma comunque quasi sempre in modo tale che in quei raggruppamenti è presente Lbg e spesso Ce:

Lbg, Ce, Mm, Lh:	v. 1 *deggia* (cfr. Ps. Col.); v. 5 *e al.*
Lbg, Ce, Mm, Rm:	v. 52 *destandosi ella* (cfr. comm. Del Garbo).
Lbg, Ce, Rh, Rm:	v. 22 *chelprende.*
Lbg, Mm, Rm:	v. 48 *soggiorno* (Lbg: *subgiorno*); v. 51 *miri non.*
Lbg, Rh:	v. 44 *oltre a* (Rh: *oltra a*).
Lbg, Lh:	v. 71 *canzona.*
Lbg, Mm:	v. 10 *la oue si posa*; v. 34 *di cui*; v. 42 *a questo*; v. 46 *riso e pianto.*

Solo in pochi raggruppamenti Lbg è assente:

Rh, Rm: v. 67 Rm: *fuori di suo cholore*; Rh: *difuor del suo cholore.*

Lh, Rm v. 13 *amore* (cfr. Lbc).

Si uniscono poi in varianti grafiche Ce e Lh (v. 42 *al simil*) e Lh, Rh (v. 10 *possa*). Di sicuro se ne può desumere soltanto che Lbg e Mm postulano un comune antigrafo, se non si voglia addirittura concludere che Lbg è copia di Mm, il quale non presenta *lectiones singulares*, mentre presenta altri cospicui errori Lbg (v. 13 *el pianto chel fa*; v. 17 *dallume*; v. 19 *et è sensato*; v. 30 *perfectione si pone*; v. 61 *temere experto*; v. 69 *fraude che dice*; v. 75 *stare con altre*); in secondo luogo, che per le lezioni dei vv. 1 e 52 mostra comunanza d'origine con essi Ce. Quanto agli

altri, al più antico di tutti, Rm, parrebbe doversi accostare Rh (vv. 22 e 67); ma l'assenza delle varianti dei vv. 48 e 52 in Rh ce ne rende dubbiosi. Quanto a Lh, le varianti che ha in comune con gli altri codici non hanno peso determinante. (1).

Rimarrebbe da dire di Ma, ch'è copia, come già s'è detto, di Lb. Direi anzi che la sua seconda sezione è stata scritta dalla stessa mano che in Lb trascrisse il commento di Jacopo Mini, dedicato ad Annibal Caro, che inizia a pag. 97r. (Tutta la parte precedente di Lb è invece di mano di Nicolò da Bobbio, che al termine del commento garbiano, a pag. 95r, lasciò infatti scritto *Ego Nicolaus pupiens transcripsi*; e la sua calligrafia è ben diversa da quella che copiò il commento del Mini).

È vero che Ma in tutte le sue parti (chiameremo Mag la copia di Lbg, e Mac la copia di Lbc) è talvolta intervenuto emendando il testo di Lb; ma si tratta di varianti irrilevanti, che non mutano comunque la natura di copia di Ma, né offrono elementi di rilievo per individuare di quali mai testi si potesse essere servito il suo compilatore, il quale aveva a sua disposizione ben quattro redazioni (2) che di *Donna me prega* egli riportò nel suo quaderno di ben povera carta, oltre alle citazioni testuali che lo Pseudo-Colonna e il Del Garbo inserirono nei loro commenti.

---

(1) Ecco le *lectiones singulares* di questi codici (non ne ha Ce):

Lh: v. 12 *essenzia poi ciaschuno*; v. 45 *non ladorna*; v. 51 *chuomiri innonfermato*; v. 57 *compresione*; v. 72 *doue*.

Rh: v. 1 *uoglia*; v. 3 (–) *e si*; v. 4 *sichechilnega* (cfr. Ld, Rg); v. 12 *e per* (cfr. Ps. Col.); v. 13 (–) *il*; v. 17 *de far dallume*; v. 20 *uoluptate*; v. 23 *chome suggetto*; v. 30 *che si pon chotale*; v. 33 *challantenzione per ragion siuale*; v. 37 *contrara uita*; v. 40 *non po huom*; v. 42 *dassimil*; v. 47 *torna*; v. 48 *di lei*; v. 49 *che gente*; v. 51 *et uuole huom ... in infermato*; v. 57 *isguardi*; v. 58 *il bel piacere*; v. 60 (cfr. codd. pseudo-egidiani); v. 68 *obschura*; v. 72 *doue*; v. 73 *laldata*; v. 75 *tue no*.

Rm: v. 17 *diphano*; v. 18 *da morta*; v. 19 (–) *e creato*; v. 32 *guidar mantiene*; v. 40 *dire chuon chaggia*; v. 44 manca *di natura*; v. 47 *che la figura*; v. 57 *conplensione*; v. 72 *ornato*; v. 73 *lautata*.

(2) Una d'esse è costituita, come sappiamo, da varianti marginali.

***

Anziché da un codice affine a Mart o a BaG, discendono invece con ogni sicurezza da Par² i manoscritti Le e Rf, che ne recano con assoluta fedeltà le lezioni seguenti:

v. 1 *mi priega*; v. 2 *d'uno accidente che souente* (Le: *souete*) *fero*; v. 3 *et è*; v. 4 *il uer*; v. 5 *ondio al presente*; v. 6 *non spero ch'om*; v. 7 *a tal ragion porti conoscenza*; v. 11 *sua uertu* (Par²: *virtu*) *et sua*; v. 12 *et poi*; v. 14 *et se huom*; v. 15 *memoria*; v. 17 *dyafan da lume ... oscoritate* (Par²: *obscuritate*); v. 18 *vien et fa dismora*; v. 19 *elli è*; v. 20 *voluntate*; v. 23 *subgiecto*; v. 24 *possanza*; v. 28 *non puote largir*; v. 32 *iudicar*; v. 33 *intention per ragion*; v. 37 *contrara uia*; v. 38 *non che opposito natural sia*; v. 40 *dir hom ch'abbi uita*; v. 42 *quando hom l'oblia*; v. 46 *riso in pianto;* v. 49 *chengente di ualor il più*; v. 50 *moue a sospiri*; v. 51 *in vn fermato loco*; v. 52 *destandosi ella*; v. 53 *nol può hom* (Le: *huom*) *che nol*; v. 54 *et non si moua*; v. 57 *di simil tragge conplexione*; v. 58 *che fa parer lo piacer*; v. 60 *le bilta suo dardo* (Le: *tardo*); v. 60 *temere esperto*; v. 65 *benaude*; v. 66 *perchè lo mena chi da lei*; v. 67 *d'esser et diuiso*; v. 70 *da costui*; v. 71 *tu puo* (Rf: *tu puoi*); v. 72 *ch'io*; v. 75 *collaltre.*

Come ciò non bastasse (e a bella posta abbiamo elencato anche le varianti puramente grafiche), essi soli fra tutti presentano un particolare proprio di Par², del quale non s'è ancora parlato: che anch'essi, come il loro ascendente, recano due strofe ulteriori dopo la fine della canzone. Par² infatti, in calce a *Donna me prega*, dopo la dicitura *Explicit cantilena guidonis*, reca le seguenti due strofe, indipendenti da essa, che trascriviamo fedelmente, solo risolvendo i nessi e punteggiando:

Piaceuilmente riceue, cançone, (al' riceui)
l'esposition, roçça, male ornata:
così laudata sarai per ragione
et le persone chel tuo intendimento
si sforçan di mostrar si an talento.

Va, exposition, sicuramente
a gente di ualor a cui ti mando;
di star con niuno huomo io ti comando
qual usar uoglia l'occhio per la mente.
Et chi ti domandasse che è amore:
piacer, disire et sperar con honore.

Sarà intanto da dire che i primi quattro versi della seconda strofa, e sia pure scritti con il carattere minuto che in Ba distingue il commento dal testo, sono recati anche da Ba a conclusione del commento dello Pseudo-Colonna (in forma di strofa sono invece recati dai mss. Lbc e Lh); e questa è un'altra prova, se ve ne fosse bisogno, del fatto che Par^2 conosceva assai bene tale commento anche se, come s'è mostrato, non se ne servì quasi per altro che per desumerne le varianti che reca nell'interlinee; ma è anche una prova ulteriore per dimostrare la dipendenza di Le e Rf da Par^2. Infatti quei codici, pur omettendo l'*explicit* latino, e anzi unendole direttamente al congedo della canzone, recano ambedue, come s'è accennato, tali strofe, solo mutando *piaceuilmente* in *piacevolmente* e *sisforçan* (scritto così in Par^2) in *disforzan*. Della seconda strofa manca a Rf il v. 4, che Le legge: *qua lusar locchio per lamente.*

Essi non discendono però direttamente da Par^2, bensì attraverso un codice intermedio, com'è dimostrato, oltreché dal fatto che ambedue recano i notati errori nella trascrizione delle due stanze dell'*explicit*, anche dal fatto ulteriore che ad ambedue mancano della canzone i vv. 68 e 69. Tale antigrafo perduto aveva anche le seguenti lezioni caratteristiche, per cui tanto Le quanto Rf si oppongono a Par^2:

v. 8 *sanza*; v. 11 *possa* (Le: *possa*); v. 12 *ciascuno suo*; v. 17 *oscoritate*; v. 19 *et assensato*; v. 27 *nonna dilecto*; v. 34 *discernere male*; v. 44 *di natura torta*; v. 74 *delle persone.*

E che postulino tale antigrafo, è dimostrato dal fatto che essi non sono l'uno copia dell'altro:

	Le	Rf
2	*souete*	*souente*
5	*conoscente*	*conoscendo*
13	*amare*	*amore*
31	*ma che sente*	*ma sente*
34	*è uitio*	*ò uitio*
38	*la bon perfecto*	*da ben perfecto*
44	*oltra misura*	*oltra a misura*

Le	Rf
60 *tardo*	*dardo*
64 *compriso*	*crompriso*
65 *et chi benaude*	*chi benaude*

Rimane adesso da esaminare Mf.

Esso discende da Par^2, ma non direttamente, bensì conservando numerose tracce di influenze subite da parte dei codici che contengono il commento di Dino Del Garbo; ed è per questo che ne parliamo ora.

Con Par^2 ha in comune le seguenti lezioni, piú o meno alterate rispetto ad esso:

v. 11 *e qual sie suo* (Par^2: *sua*) *uertu* (dove *sie* sarà da postularsi come la risultante del *sia* di Par^2, sormontata com'è in quel testo dalla variante *e*, che esso reca sulla *a* di *sia*); v. 12 *e poi*; v. 14 *lo può mostrare*; v. 19 *elli è creato e à*; v. 24 *possanza*; v. 28 *sicché non pote largir*; v. 29 *virtute*; v. 33 *ché la 'ntenzion per ragion*; v. 37 *aita*; v. 38 *non che opposito natural sia*; v. 39 *da ben perfetto*; v. 44 *ch'oltra mixura*; v. 46 *riso in pianto*; v. 49 *il più*; v. 51 *fermato*; v. 52 *destandosi ella*; v. 54 *e non si moua*; v. 57 *di simil*; v. 60 *suo dardo*; v. 66 *perché lo mena che* (Par^2: *chi*) *dallei*; v. 69 *degnio Infede*; v. 70 *dacchostui*; v. 72 *doue*.

Che abbia risentito dell'influenza dei codici che recano il commento del Del Garbo è dimostrato in particolare da certe sue concordanze anche grafiche con Lh:

v. 5 *e al prexente chonosciente*; v. 7 *chonoscienzia*; v. 10 *là doue possa*; v. 17 *diafan dallume d'una hosscuritate*; v. 23 *suggietto*; v. 42 *quant'uom*; v. 51 *miri in non fermato*; v. 57 *chonpressione*.

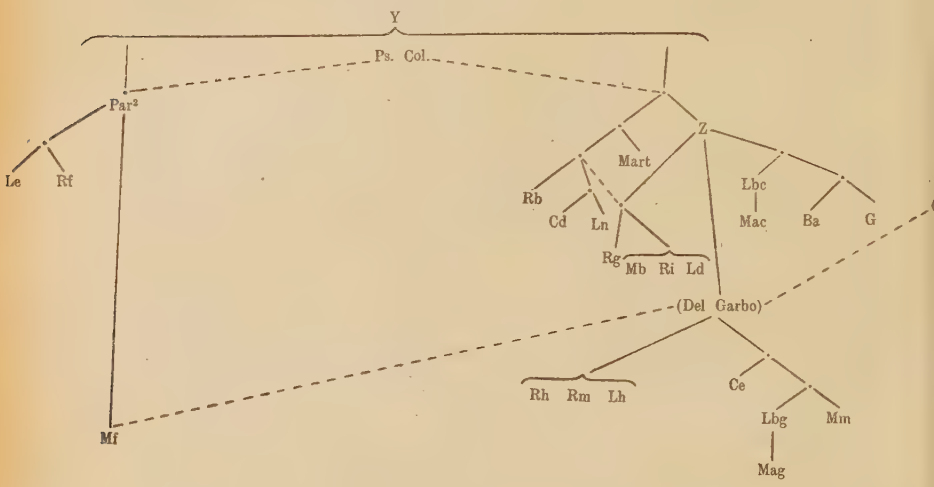
Ma concorda per alcune lezioni anche con Ri:

v. 11 *suo uertu*; v. 18 *da morte*; v. 30 *che si pon tale*; v. 50 *chon chi nol proua*.

Ha in proprio le varianti seguenti:

v. 2 *è chero* (corretto in: *è fero*); vv. 8 e 9 (mancano); v. 14 *esse vom per ueder*; v. 25 *di qualitate*; v. 27 *nennà diletto*; v. 35 *di suo potenzia*; v. 39 *ma quante che*; v. 40 *dir ch'uom ch'aggia vita*; v. 41 *noa signioria*; v. 46 *chollor* (cfr. Mg, Mh: *collo*); v. 49 *cheggiente*; v. 50 *i sospiri*; v. 53 *imaginare nol po chon chi nol*; v. 68 *absciso*; v. 69 *dicie degnio*.

Con ciò è finito l'esame dei codici di Y. Eccone pertanto lo stemma provvisorio:



V. - La famiglia K.

Fra i codici rimanenti, un gruppo di ben sette s'impone alla nostra attenzione: M'a, M'b, Mk, Ml, Mn, Lp, Vc.

Gruppo notevole, che ha alcune caratteristiche per cui si assomiglia non ad una famiglia determinata fra quelle studiate, ma ora all'una, ora all'altra.

Ha in comune con Y le seguenti lezioni:

v. 24 *possanza* (Mk, Mn *pesanza*); v. 28 *largir*; v. 53 *huom che nol proua* (M'a, M'b: *che lo proua*; Ve: *che lapproua*).

Ha invece comuni con X le seguenti:

v. 5 *et al* (Vc: *a*) *presente*; v. 38 *opposita natural*; v. 39 *buon perfetto* (Vc: *perfecto*); v. 49 *gente*; v. 50 *moue* (Mn: *muouer*) *sospiri*; v. 51 *miri non*; v. 66 *dunque egli* (M'a: *gli*) *è* (Vc: *gle*) *meno che da lei*; v. 68 *assiso mezzo* (Lp: *in mezzo*).

Siccome però, come vedremo in sede di *emendatio* (ed eccezion fatta per 51 e 68, varianti che possono peraltro agevolmente spiegarsi come effetto della caduta di un segno di nasale, che può sempre avvenire e non implica neces-

sariamente affinità fra codici in cui si manifesta, e per 5), queste sono le lezioni corrette, più che di affinità in esse con X e con Y, sarà più giusto parlare di indipendenza da X e da Y in quanto questo gruppo è indipendente dai loro errori.

Si apparenta però col già noto Cap[1] nelle seguenti lezioni:

v. 12 *ciascun mouimento* (Vc: *a ciascun*, corr.: *e ciascun*); v. 35 *segue huom spesso*; v. 44 *fuor di natura di* (Vc: *da*) *misura*; v. 59 *sorgiunto*; v. 71: *canzon mia tu poi gir sicuramente* (Vc: *securamente*; Mn: *tu puoi sicuramente gir canzone*).

Per quest'ultime concordanze in ispecial modo è parso ad alcuni autorevoli filologi dover porre questo gruppo in dipendenza di Cap[1]. Mi pare che si tratti di tutt'altra cosa, e cioè che ci troviamo in presenza dei rappresentanti di quella famiglia K di cui tutte quante le altre composizioni cavalcantiane che non siano presenti solo in Ca e α dimostrano senza possibilità di equivoco l'esistenza.

Potremmo con tutta brevità rimandare al nostro articolo citato più volte come di prossima pubblicazione; ma non vogliamo omettere qui di fare alcune considerazioni.

Fra i codici di K s'incontra infatti l'importantissimo M'a. Codice recente, d'accordo (fu infatti finito di esemplare da Antonio Mezzabarba nel 1509); ma esso pone un problema che va per lo meno affrontato.

In ben sette composizioni (*Chi è questa che ven*; *Li miei foll'occhi*; *S'io prego questa donna*; *O donna mia*; *Tu m'ài sì piena di dolor la mente*; *Io vidi gli occhi*; *Voi che per gli occhi*) il codice M'a dimostra all'evidenza, insieme con M'b, ad esso imparentato e discendente da uno stesso antigrafo (come senza alcun dubbio si deve ammettere), di derivare attraverso un suo ascendente dalla medesima tradizione del codice Escurialense e. III. 23, e non si avvera mai che, se M'a (e M'b) ed E recano la stessa composizione, essi mostrino di far capo a tradizioni diverse.

Ora, l'Escurialense è un codice assai antico (lo farei risalire ai primi del secolo XIV, e quindi ad un'età pre-

cedente alla composizione dello stesso Cap[1], ch'è anch'egli sempre legato ad E); e il suo antigrafo (se ce ne fu uno comune con M'a, come per le altre composizioni citate si può dimostrare con sicurezza), doveva necessariamente essere anche più antico.

È vero che l'Escurialense non reca *Donna me prega* e per questa canzone non può quindi esserci di aiuto evidente per determinarci circa l'antichità della lezione di M'a; ma sta di fatto che la parte pervenutaci di esso non costituisce un codice completo, ma consta di sparsi fogli soltanto. È d'altra parte sintomatico il fatto che l'Escurialense contenga unicamente sonetti e ballate: niente ci vieta di pensare quindi che esso abbia salvato del codice completo una sezione ben determinata, dedicata tutta a tali generi di componimenti, mentre un'altra sezione poteva contenerne altri, altre ballate e canzoni, fra le quali poteva ben figurare la famosissima Canzone d'Amore; e il manoscritto del tipo E da cui discende M'a per le composizioni cavalcantiane (cfr. anche Barbi, *Studi* cit.), appunto così doveva essere costituito, e da esso poté M'a aver copiato la presente canzone.

Del resto, dall'avvertimento che il suo redattore pose all'inizio di M'a, siamo informati che egli trascrisse i suoi testi da *insignissimi libri*: « Io, Antonio Mezzabarba vineto de luna et laltra legge minimo de i scolari ho scritto tutto questo libbro di mia propria mano, nulla mutando ouero aggiungendo di quello che io in insignissimi libri trouai scritto. Ad laudem Dei et gloriose Virginis. MDIX del mese di maggio ». E invero, che egli nulla mutasse o aggiungesse è comprovato: ché quando al v. 16 trova scritto nel suo antigrafo *Prende suo stato sì fornito*, non emenda tale lezione, che pur altera la rima, ma si limita a scrivere in margine: « *fornito*: che piú presto *formato* uol dir per la rima »; e quando al v. 27 gli pare che il verso *Non ha diletto m' ha consideranza* non sia troppo bello, egli non lo altera nel testo, ma scrive in margine: « *No ha diletto mo à* ». E, del resto, riguardò anche di sull'originale la sua copia: avendo al v. 28 scritto erroneamente *largar*,

provvide poi a scrivere sopra la seconda *a* una *i*, restaurando così opportunamente la lezione in *largir*. Possiamo insomma concludere di avere in M'a una copia assai fedele di un autorevolissimo codice piú antico (addirittura, anzi, d'un affine o derivato dell'Escurialense): piú fedele anche di M'b, il quale, se appare per qualche lezione piú corretto di M'a, ciò sarà piú per effetto di un intervento emendatore del suo redattore che non perché quelle lezioni figurassero così nell'antigrafo: benché qualche errore materiale in piú che si trovi in M'a sarà pur da attribuirsi al Mezzabarba: chi non compie errori magari meccanici in un lavoro di trascrizione?

Orbene: è vero che quell'*insignissimi libri* è un plurale e non un singolare, e quindi niente ci permette di determinare circa il problema se il suo antigrafo sia davvero anche per questa composizione lo stesso da cui derivò le sue rime anche l'Escurialense; e ci basti, perciò, aver posto il problema; ma è anche vero che l'antigrafo di M'a, qualunque si fosse, era insignissimo anche per questa canzone; e K, da cui M'a discende, era davvero *insignissimo*, come abbiam visto.

Sarà più legittimo concludere che le lezioni che hanno in comune Cap[1] e K siano dallo stesso K trasmigrate in Cap[1], anziché il contrario, come altri ha sostenuto; e, con ciò, che anche per questa composizione, come per tutte le altre che reca, Cap[1] appartiene sostanzialmente a K.

Di una di queste possiamo anche render ragione: dico di quella del v. 71: *Canzon mia tu puoi gir sicuramente*, che si oppone a quella di Y e di X: *Tu puoi sicuramente gir canzone*: si tratta evidentemente di una *lectio facilior* dovuta probabilmente al fatto che, siccome la strofa di congedo di ciascuna canzone cominciava appunto, nella stragrande maggioranza dei casi, con la parola *canzon* o *canzone*, il redattore di K abbia a suo modo ricostruito il verso cavalcantiano per farlo rientrare apparentemente nella normalità pur col sacrificio della rima. Bisogna però notare che M'a, M'b, Vc e gli altri mostrano di avere in comune certi ulteriori errori che non sono in Cap[1]:

v. 9 *non ha talento* (Vc: *non talento*); v. 54 *però che lui* (Mk: *che lei*; Vc: *cha lui*), oltre a certe varianti grafiche tarde: v. 56 *saper*; v. 59 *coperto* (viceversa, conservano al v. 24 *possanza*, che Cap[1] mutò in *pesanza* per le influenze che abbiamo visto, insieme con le altre lezioni esaminate).

Ciò conferma quanto anche le altre composizioni dimostrano, e cioè che Cap[1] è da collocarsi nello stemma più in alto degli altri discendenti di K.

Si può aggiungere che i soli M'a, Mk, Ml, Lh (oltre ai discendenti di β) restaurano in *lome* e *costome* (in rima con *come* e *nome*) il *lume* e *costume* che tutti gli altri codici concordemente (ma M'b ha almeno *lome*) recano. Restaurazione tarda, benché non inopportuna, perché una simile correzione dell'originale *o* non toscano in *u* toscano parrebbe doversi postulare per un'altra composizione cavalcantiana, cioè il sonetto *Ciascuna fresca e dolce fontanella*, con cui il Cavalcanti rispondeva al sonetto *A quella amorosetta foresella* direttogli da Bernardo da Bologna. Guido ne riprende tutte le rime perfettamente; e, dovendo tre delle rime della sirima corrispondere, come le altre, a quelle del bolognese, che in tal posizione adopera *come-nome-some*, le parole scelte da Guido non dovevano già essere *lume-fiume-costume*, come recano i codici, bensì *lome-fiome-costome*. E si noti che due di esse, *lome* e *costome*, adoperate proprio da Guido, e due altre, *nome* e *come*, usate da Bernardo, sono le stesse che ritornano qui! Ciò, non foss'altro, dimostra che *lome* e *costome* non sono estranee al patrimonio lessicale di Guido; e anche noi restaureremo le rime in tal modo.

***

All'interno della famiglia K, Mk si accosta a Lp e Ml contro M'a, M'b, Vc nelle seguenti lezioni:

	M'a, M'b, Vc	Mk, Lp, Ml
25	*da qualitate*	*la qualitate*

	M'a, M'b, Vc	Mk, Lp, Ml
53	*huom che la proua* (Vc: *lap-proua*)	*huom che nol proua*
69	*dico degno*	*dice degno* (Mk: *dice huom degno*)

Si aggiunga che Ml e Lp leggono al v. 1 *uoglia*, mentre Mk reca *uoglio*; viceversa, *uoglia* legge anche Vc, che del resto al v. 51 legge, ancora una volta in compagnia di Mk e Lp, *fermato* (1).

Le varianti dei codici singolarmente presi (consideriamo provvisoriamente M'a e M'b un unico codice, perché rappresentano con ogni sicurezza un unico antigrafo) sono le seguenti:

	M'a, M'b	Mk, Ml, Lp, Vc
5	*chi nol sente*	*conoscente*
16	*sì fornito*	*sì formato*
23	*luogo*	*loco*
36	*si forte*	*se forte*
42	*ualer... huom oblia*	*ualor... huom l'oblia*

Passiamo ora ad isolare Ml:

	Ml	M'a, M'b, Mk, Lp, Vc
2	*uno*	*un* (Vc: *uno*)
3	*che si chiama Amore*	*ch'è* (Vc: *che es*) *chiamato Amore*
20	*uoluntate*	*uolontate*
30	*perfezzione*	*perfettione* (Vc: *perfectione*; Mk: *perfezione*)
64	*oggetto*	*obbietto* (o: *obietto*)

(1) Tale lezione probabilmente era anche nell'edizione aldina utilizzata dal Frachetta per il suo commento, insieme con le altre, proprie di questo gruppo di codici e non solo quelle dei vv. 12, 35, 44, 59, 71, citate a pag. 50, oltre a v. 54 *però che lui*, v. 56 *saper* e v. 59 *coperto*, ma anche v. 25 *la qualitate*, v. 69 *dice degno*, v. 72 *serà*. Al v. 24 leggeva poi *pesanza*, come si ricava non solo dal Frachetta, ma anche dalle varianti che reca in appendice Giunt, le quali sono desunte verisimilmente in parte dall'Aldina e in parte risalgono a un codice di Z (da Y): forse attraverso un'altra stampa da considerarsi finora perduta? Si noti però che, tranne Mn (per cui cf. pagg. 474 e 475), gli altri codici veriniani recano *possanza*.

È stato sostenuto concordemente dai critici (Arnone pag. LII; Rivalta, pag. 35; Casella, pag. 111) che Ml rappresenta la bella copia del commento del Verino (Francesco Vieri, detto il Verino 2°), di cui la brutta copia abbiamo visto essere Mn. Niente di più falso. La copia, autografa del Verino, di Mn è Mk, nel cui testo, a parte altri errori meccanici (39 *perferto*; 60 *d'ardo*), compaiono gli strani errori 68 *Affiso mezzo oscure* e 73 *ch'assai laudatas era*. Quest'ultimo è in realtà dovuto a fretta; ma è interessante ai nostri fini, perchè ci permette di determinare che Ml non è copia di Mn, bensì, appunto, di Mk: il suo redattore infatti, che non fu il Verino, non soltanto legge 68 come Mk, ma, non intendendo l'errore meccanico commesso in 73, accanto agli altri errori notati, scrisse anche *ch'assai laudata era*, che non è spiegabile se non per questa via. Il resto sarà da attribuirsi a un malinteso spirito innovatore del copista.

Si noti poi che, mentre in Mn, in margine al v. 11, era la variante *et qual'è, s'è salute* (1), tale variante non è né in Mk né in Ml, mentre è in tutti e tre la variante del v. 9 *non ha talento.*

Isoliamo adesso Lp:

	Lp	M'a, M'b, Mk, Ml, Vc
1	*perché*	*perch'io*
47	*e la paura con paura*	*e la figura con paura*
55	*trouerui*	*trouarui*
60	*seluagge la belta*	*seluagge le* (Vc: *la*) *belta*
68	*in mezzo oscure*	*mezzo oscuro* (Mk, Ml: *oscure*)

Anche quelle di Lp sono lezioni errate per eccesso di fretta: si tratta di un copista dotto ma frettoloso, che

(1) Si noti che fra le varianti marginali del terzo testo di Ma se ne trova una che deve aver avuto origine comune con questa: *e qual è, s'è virtute.* Le altre, Ma deve averle desunte in gran parte da K; ma v'è anche al v. 24 *pesanza* contro il *possanza* del testo e, al v. 46 *piangendo color*, al v. 60 *né già*, al v. 61 *tal ualore*, al v. 69 *dice huom*: da confrontarsi con certi codici secondari di Y.

commette inavvertitamente grossi svarioni. Il piú scorretto di tutti questi codici è certamente Vc, del quale diamo qui di seguito le varianti:

v. 1 *pure chio*; v. 2 *uno*; v. 3 *che es chiamato*; v. 9 *Non talento*; v. 12 *a ciascun* (corr: *e ciascun*) *mouimento*; v. 14 *monstrare*; v. 17 *lume dune oscuritate*; v. 20 *costume et di cuor*; v. 23 *es dimoranza*; v. 28 *si che non*; v. 29 *es uirtute*; v. 32 *judicar*; v. 34 *discende* (corr: *discerne*); v. 36 *fusse*; v. 42 *Et simil puo ualor*; v. 44 *da misura*; v. 45 *da riposo*; v. 51 *fermato*; v. 55 *trouarmi* (corr: *trouarui*); v. 57 *complexione isguardo*; v. 60 *la belta*; v. 62 *morto* (corr: *merto*); v. 66 *donque gle*; v. 67 *core* (corr: *colore*).

Interessante è un altro codice, Mn, che non abbiamo utilizzato nella redazione di questi confronti, per una ragione plausibile. Esso, abbiam detto, reca la brutta copia del commento del Verino, e quindi la brutta copia del testo della canzone. Orbene, il Verino mostra lì di voler mutare di proposito il testo in piú punti, al fine di saggiare le possibilità di adeguarlo ad una tradizione piú diffusa che non quella di K: probabilmente, cioè, alla lezione di Giunt. Così, al v. 1 corregge il *uoglia* di Ml e Lp in: *uoglio* e al v. 71 *canzon mia* ecc. in: *tu puoi sicuramente gir canzone*: le quali lezioni però scompaiono poi sia da Mk, sia da Ml, probabilmente perchè il Verino non fu contento dei suoi sondaggi, e ritornò alla lezione che aveva originariamente sottocchi, che tutto induce a credere forse quella dell'Aldina.

***

Per terminare l'esame del presente gruppo di codici, non ci resta altro da fare che dire delle varianti particolari per cui M'a e M'b si distinguono tra loro.

Quanto a M'b, non facile risulta accettare l'opinione diffusa (ma confutata dal Barbi e dal Casella) che si tratti di una copia di M'a, redatta anch'essa dal Mezzabarba in persona; infatti, dato che non trascurabile è il numero delle lezioni in cui M'b mostra di esser più corretto di

M'a, e, d'altra parte, M'a è più corretto di M'b in altre e più sostanziali lezioni, non è possibile non accettare il parere di quei due studiosi.

M'b reca dunque, piú correttamente che M'a, al v. 22 *possibile* anziché *possibel*; v. 25 *perché* contro *poiché*; v. 53 *nol puote* contro *non puote*; v. 55 *ch'a lui* contro *che lui*; v. 66 *egli è meno* contro *gli è meno*; v. 68 *in fede* contro *in sede*; v. 72 *ch'io t'ho* contro *che t'ho*.

Ha però di piú i seguenti errori, che non sono in M'a:

v. 18 *da morte uene*; v. 42 *ualor* (cfr. Ml); v. 55 *si tiri per trouarui*; v. 61 *tenere experto*.

Legge poi al v. 20 *costume* contro il *costome* di M'a.

Inoltre, pur corretta con l'emendamento soprascritto *per ch'io*, esso recava anche, al v. 1, la lez. *per cui*.

Tale lezione si riscontra, senza correzione, in due altri codici: Lk e Mq; ma non bisogna tacere del fatto che, sia pure in margine al v. 1, che come abbiam visto quel codice legge *pure chio uoglia dire*, anche Vc reca *perchio* e, inoltre, *per cui uoglio*. Ed è anche interessante notare, ai fini della compilazione dello stemma, che altre quattro delle lezioni che di esso abbiamo esaminato, Vc ha in comune con Mq e Lk: v. 9 *non talento*; v. 34 *discende* (e sia pure corretto poi in *discerne*); v. 17 *lume*; v. 20 *costume*, oltrechè i vv. 28, 53, 56, 66 nelle lezioni che Vc, come vedremo, ha in comune con M'a. Quanto a Mq e Lk, essi sono indubbiamente appartenenti a K: v. 12 *ciascun mouimento*; v. 35 *segue spesso huom morte* (K: *segue huom spesso morte*); v. 44 *fuor di natura di misura*; v. 71 *canzon mia tu puoi gir sicuramente*. Al v. 37 leggono poi *opposita natural*, la qual lezione si trova così tanto in K quanto in Ca e affini.

Anzi, punti di contatto piú stretti presentano con particolari codici di K. Così, concordano ambedue con M'a al v. 66 *dunque gle meno che da lei*; (e in particolare Mq concorda con quel codice al v. 28 *sì ch'ei non puote*), al v. 53 *nol puote huom che la proua*, al v. 56 *saper*.

Con Mk concordano al v. 13 *el piacimento chel fardir*; con Ml al v. 42 *ualor quando huom*; con Lp è forse da confrontarsi la lez. del v. 60 *seluaggia la belta.*

Mostrano però di aver risentito dell'influenza anche di altri codici estranei a K, piú probabilmente appartenenti a Y: v. 17 *diafan de* (Lk: *di*) *lume*; v. 20 *dalmo costume*; v. 38 *ben perfetto*; e addirittura con Mf o comunque con un discendente di Par^2 vanno confrontate le lezioni del v. 4 *niega*, v. 12 Mq: *e qual sie suo virtu et sua*; Lk: *e qual sia suo uirtu e suo*, del v. 58 *che fa parer lo piacer.*

Codici appartenenti a K, dunque, ma fortemente influenzati da Y.

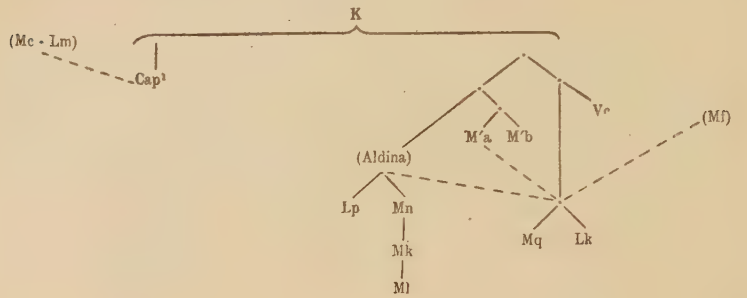
Oltre a quelle citate, hanno in comune fra loro le seguenti lezioni, proprie del loro antigrafo:

v. 4 *si che lo niega*; v. 6 *non spero* (Lk: *ispero*) *huom*; v. 9 *non talento*; v. 10 Mq: *la doue e chi la affare*; Lk: *la doue così la afare*; v. 12 *l'essenza poi ciascun*; v. 24 *possanza*; v. 28 *largir*; v. 34 *discende male*; v. 46 *moue cantando*; v. 49 *ch' in* (Maq: *cui*) *lo ualor lo più*; v. 57 *trae complession*; v. 64 *chopriso bianco*; v. 65 Mq: *auda forma*; Lk: *anda forma*; v. 72 *t'ho adornata.*

Non sono però copia l'uno dell'altro, ma fanno capo ad un antigrafo comune:

	Lk	Mq
4	*poscia il uer*	*possa il uer*
8	*senza*	*sanza*
10	*la doue cosi la afare*	*la doue e chi la affare*
11	*sia suo uirtu e suo*	*sie suo virtu et sua*
17	*dia fan di lume*	*diafan de lume*
19	*creato*	*criato*
26	*efetto*	*effetto*
37	*fusse*	*fussi*
40	*aggia*	*aggi*
46	*cantando con lor*	*cantando color*
53	*proua*	*progua*
57	*trae complession sghuardo*	*trahe complessione sguardo*
59	*subiunto*	*subgunto*
68	*lucie rade*	*luce rado*
73	*laudata*	*laldata*

Con ciò è finito l'esame dei codici di K. Si può pertanto instaurare lo stemma seguente:



VI. - Lo stemma generale.

A questo punto possiamo avviarci alla compilazione dello stemma generale dei codici, per poi procedere alla doverosa *eliminatio* di quelli che risultassero secondari; ma non possiamo ben farlo se prima, in seguito alle lezioni che abbiamo or ora finito di esaminare, non riportiamo un momento la nostra attenzione sui codici Mart e affini e Z della famiglia Y, onde assegnare ad essi il posto che loro effettivamente compete in Y: il che ci condurrà a rivedere la posizione provvisoria di autorevolezza che ad essi avevamo riconosciuto al solo scopo di valerci di un punto di partenza finora ritenuto il più solido dai critici.

In realtà, l'autorevolezza di Mart e affini e Z non è tale quale finora s'era ritenuto. Essi non sono codici primari: come può esserci garantito dal loro confronto con Par², il quale concorda in molte lezioni con tutti i codici di X e di K contro essi, dimostrando così come molte delle lezioni che fin qui i critici avevano credute proprie di tutta la famiglia Y siano invece proprie di quei codici soltanto (e dei loro discendenti diretti); anzi, a dir meglio, di un loro antigrafo che ebbero in comune, in tali punti scorretto, com'è possibile stabilire dalla tabella comparativa seguente:

	X, K, Par²	Mart, Z
11	*e qual sia*	*e qual è*
19	*creato ed (et, e) à sensato nome*	*creato da sensato nome*
33	*ché la 'ntenzione*	*e la 'ntenzione*
37	*aita la*	Mart: *ita a la*; Z: *è ita a la*
42	*quand'om l'oblia*	Z: *quanto hom l'oblia*; Mart: *quanto l'oblia*
49	*gente*	*genti* (Mart: *gieti*)

Abbiamo già detto come le varianti qui constatate come proprie di Mart e Ba, G si ritrovino in tutti i codici che da essi o dai loro antigrafi particolari direttamente discendono; solo il gruppo dei codici garbiani ne è in parte immune, ma di ciò abbiamo a suo tempo detto il nostro parere.

Se ne può agevolmente concludere che davvero Mart e Z, nonché essere codici primari, sono anzi secondari.

Si noti infine che tutte le lezioni testé elencate come proprie di Mart e Z, le quali si trovano automaticamente ripudiate di fronte al concordare di Par² con tutti gli esponenti delle altre due famiglie estranee a Y, sono di quelle che maggiormente avevano finora dato da fare ai critici circa la loro accettabilità. Dimostrata attraverso la nostra tabella comparativa la loro inconsistenza ed inaccettabilità, più agevole sarà la discussione sulle lezioni rimanenti. Né questo procedimento di *eliminatio* paia troppo rigidamente meccanico: esse sono lezioni che non danno senso, o sono *faciliores*.

Ma è tempo ormai, per concludere, di affrontare finalmente una questione che abbiamo troppo a lungo rimandata.

Giova, per prospettarla, riprendere le mosse dalle varianti dello Pseudo-Colonna.

Chi osservi le lezioni del v. 28 *là ire* e del v. 66 *li mena* non potrà non constatare, forse con meraviglia, che esse sono fra le varianti peculiari di X! Anzi, il *mena* del v. 66 ci conduce più specificamente in direzione di α. Ma, se proseguiamo in tale direzione, riscontreremo affinità ulteriori:

v. 5 *al presente*; v. 38 *opposto*; v. 60 *la belta*.

Sono, queste, varianti di α che sono presenti anche nel commento di Ps. Col.; ma è forse addirittura legittimo dire anche di più, e cioè che probabilmente altre lezioni ancora, presenti in tutti i manoscritti di Y, anche se non ricavabili dal commento, possono forse ritenersi autentiche del testo usato da Ps. Col.: il che porta ad aumentare il numero delle varianti comuni a codici di X e a Ps. Col.: al v. 66 *da lui* è recato tanto da Ca quanto da α; al v. 60 *seluaggio* è recata da α.

Non si può dunque negare una assai stretta affinità fra α e Ps. Col.

Ma si osserverà che α fu redatto in età quattrocentesca, mentre il commento pseudo-egidiano è degli ultimi del XIII o al massimo dei primi del XIV secolo. Come supporre che il fondamento del testo di Ps. Col. fosse la lezione di α, come le affinità dimostrate parrebbero suggerire?

Il fatto è che α non discese direttamente da X: discese da esso attraverso un antigrafo del quale per *Chi è questa che ven* dimostra l'esistenza Lf (che reca quell'unica composizione cavalcantiana), e per *Io non pensava* M'e.

Quanto fosse antico quell'antigrafo, nessuno potrebbe dire; ma è per lo meno sicuro che esso è più antico di α.

Ora, anche per *Donna me prega* è strettamente dimostrabile la sua esistenza, ed ancora una volta per mezzo di M'e.

Chi consideri il v. 66, il cui inizio K reca nella forma corretta *dunqu' elli*, e rifletta al modo con cui è recato da Ca e α, non potrà concludere se non che in X esso aveva forma lacunosa: di esso doveva esser caduta la sillaba iniziale ed esser rimasto solo *quelli*. Tale lezione Ca restaurò in *da queli* (e Lm, Mc, Rl: *da quelli*); α restaurò con *da quel li*, mutando anche il successivo *meno* in *mena* per dare un senso al verso. Orbene: M'e legge *per quelo*. Cioè: anche a M'e (1) pervenne tal quale la lacuna ini-

(1) O, ch'è lo stesso, al suo esemplare più antico, di cui M'e, esemplato nel 1521, fu però per gran parte copia fedele.

ziale del verso, ed egli la mostra integrata in modo autonomo (1).

E che M'e derivasse dall'antigrafo stesso di α non si può negare, perché ha comuni con α non solo le lezioni che esso desunse da X (v. 28 *la ire* [α: *la gir*; Ca: *la gire*]; v. 50 *moue sospiri* [per riduzione da *moue esospiri*]; v. 51 *miri no in* [Ca, α: *miri non*]; v. 56 *che da lui*; v. 72 *doue* [Ca, α: *oue*] *ti piace*), ma anche molte di quelle che ad α sono peculiari:

v. 5 *al presente*; v. 12 *l'essenza e poi* (α: *l'essenza poi*); v. 38 *oposito*; v. 60 *la belta*;

e se non ha le altre (quelle dei vv. 42, 48, il *seluaggio* di v. 60; e al v. 38 legge *oposito natural* anziché *naturale opposto* come α), ciò sarà solo perché quelle varianti non erano nell'antigrafo, ma sono deviazioni del solo α.

Orbene: chi consideri la soluzione della lacuna del v. 66 in M'e può anche dire di aver trovato il tramite attraverso il quale si giunse dal corretto *dunque* al *perché* di Ps. Col. e Y; e se nota che al v. 33 M'e reca (–) *l'intentione*, potrà meglio spiegare la *e* iniziale di Y come introdotta a colmare una lacuna formatasi per la caduta del *che* attestato sia da X sia da K; e perfino il *miri no in* del v. 51 può essere avviamento al *miri in un* di Ps. Col. e Y. Anzi, se si noterà che il *d' alma costume* del v. 20 è recato da M'e nella forma *dal ma costume*, può trovarsi in ciò la spiegazione del *dal mal costume* di Rb e delle analoghe soluzioni di altri codici di Y, fra i quali Mart.

Né basta: ché M'e (e così doveva recare il suo esemplare) legge oltre a ciò:

v. 5 *ond'io*; v. 24 *posanza*; v. 39 *ben perfetto*; v. 42 *quanto hom*; v. 49 *il più*; v. 54 *né già si moua* (cfr. Ps. Col. e Y: *e non si moua*); v. 60 *suo dardo*; v. 73 *serà*,

---

(1) Cfr. anche il modo con cui riporta o integra le lacune in *Io non pensava* rispetto a Ca e α: v. 22 Ca: *che illei dimostro*; α: *che l'è dimostro*; M'e: *ch'a lei dimostro*; v. 24 Ca, M'e: *qual mi*; α: *qual huom mi*; v. 54 Ca: (–) *poi le di*; α: *poi le dirai*; M'e: *poscia gli di.*

proprio come Ps. Col. (vv. 24, 39, 49, 54) e i codici di Y (1); e molte sue varianti concordano, se non con tutti i codici di Y, almeno (chi le esamini) con alcuni di essi e non dei meno importanti (2).

La conclusione non può esser che una: che lo Pseudo-Colonna si servì per il suo commento di un testo di X, che va cercato in direzione di M'e: di un discendente dell'antigrafo stesso di α.

Ora cerchiamo di fare un passo avanti.

Non tutti i testi di Y recano tutte le lezioni qui esaminate; altri, per contro, recano un numero di varianti superiore a quelle qui vedute, le quali sono però ricavabili dal commento dello Pseudo-Colonna.

Come spiegare il fatto?

Per noi, la spiegazione è semplice: quella diversità è effetto del maggiore o minore grado di livellamento, esercitato dal commento dello Pseudo-Colonna e del testo derivato dall'antigrafo di α che esso corredava, su testi sicuramente di tradizione diversa, che offrivano a tale opera di livellamento una resistenza maggiore o minore a seconda del redattore che di quel testo commentato (illustre pel nome del creduto autore del commento, Egidio Colonna degli Eremitani) si serviva per migliorare (in realtà peggiorare) il testo proprio, il quale, se si pensa a quali sono i codici che ne sono rimasti influenzati, e cioè (tralasciando quelli che recano questa sola composizione) Mart, Ba, Cd, Rb, doveva essere della tradizione di K (3).

---

(1) Le altre lezioni di M'e sono le seguenti: v. 1 *uoglia*; v. 10 *possa e che*; v. 30 *perfiction che in se pon talle*; v. 36 *la ragion fosse*; v. 43 *le sere quando*; v. 44 *contra misura*; v. 46 *cangiando illor risso*; v. 59 *sogionto*; v. 60 *ne già seluagia la belta*; v. 61 *temere experto*; v. 62 *merito*; v. 64 *conprisso in bianco*.

(2) Non sfuggirà a nessuno che 1 è anche in Cd e Mart; 36 è in Ba; 64 è in Mart; e 59 *sogionto* è per lo meno affine al *segionto* di Mart. Che si tratti dunque di lezioni presenti anch'esse nel testo utilizzato dallo Pseudo-Colonna, e attraverso di esso, come le altre, trasmigrate nei codici qui notati?

(3) A chi obietti che il testo di K recato da Cap^1, Vc, M'a, M'b e affini ha degli errori che Mart, Ba, Cd, Rb e affini non hanno, faccio

E ci possiamo anche rappresentare come poté avvenire il livellamento, che fu progressivo e in nessun caso completo.

Il redattore di Par^2 accolse nel suo testo alcune lezioni di Ps. Col., elencando come varianti le corrispondenti lezioni genuine del testo proprio; nella maggior parte dei casi, però, lasciò inalterato il proprio testo e si limitò ad elencare come varianti le lezioni desunte dal testo e dal commento di Ps. Col.; il redattore dell'antigrafo che fu comune a Mart e affini e a Z volle invece operare più profondamente, e si servì del testo (non del commento) di Ps. Col. per una opera di livellamento più profondo, che non riuscì però a vincere la resistenza di certe lezioni genuine come v. 24 *possanza* o v. 28 *largir*; il redattore di Z (due codici dipendenti dal quale, e cioè Ba e Lbg, non si dimentichi che recano per intero anche il commento pseudo-egidiano) volle agire in modo anche più risoluto, inserendo nel testo così livellato (in cui peraltro resisteva ancora il *possanca* di Ba, ridotto poi a *posanca*, e il *possanza* di tutti gli altri fuorché G, mentre nella famiglia affine, costituita da Mart, Cd ecc. anche *possanza* aveva ceduto a *posanza*) anche varianti desumibili solo dal commento (vv. 9, 10, 26, 28, 49, 51, 54, 67, 68), che sono rimaste peculiari di Z, mentre qualcosa di analogo, sebbene in proporzioni più modeste, operava per suo conto il redattore di Mart (cfr. vv. 32 e 46 e pag. 482, n. 2). Fra i discendenti da Z, il redattore dell'antigrafo cui fanno capo Rg e gli altri operava ancor più profondamente.

Ma allora avevamo ragione noi quando annunciavamo l'impressione che in tanto esiste una famiglia Y in quanto

---

osservare che in tutte le composizioni che Cap^1 e affini recano insieme a Mart o Ba o Rb (con Cd non ne hanno altre in comune), questi ultimi si collocano sempre nello stemma di K più in alto di Cap^1 e affini; ed è perciò pensabile anche qui che gli errori osservati si siano formati nel loro comune antigrafo, che non fu copia diretta di K, come tutto porta a ritenere.

esiste un commento dello Pseudo-Colonna e un testo che esso corredava; e poiché il testo che seguì Ps. Col. fu quello di un collaterale di α, e poiché il commento altera arbitrariamente perfino le sue lezioni (cfr. v. 9 *mostrare*, che è una vera e propria svista: un'anticipazione indebita del legittimo *mostrare* del v. 14), tanto il suo commento quanto il suo testo (che è quanto dire le lezioni che da esso penetrano nei codici di Y) vanno indistintamente soggetti a *eliminatio*.

Viceversa, hanno un grande valore le lezioni che hanno offerto resistenza al livellamento rappresentato, le quali si possono dichiarare autorevoli, come dimostrerà la discussione delle varianti.

***

Abbiamo sfoltito ancora il nostro cammino.

Bisogna però adesso, prima di giungere alla conclusione, esaminare un piccolo lotto di manoscritti di cui non abbiamo ancor fatto parola; e li esamineremo unicamente per desiderio di completezza.

Da M'e discende Pd, il quale fin nella dicitura dell'intestazione reca: « Copia del codice LXIII esist: nella publ: Bibli: di S. Marco, dalla pag. 37 fino alla p. 56 ».

E invero ne è copia pressoché fedelissima (v. 1 *d'um accidente*; v. 3 *e desi* ecc.; nella quale ultima lezione il copista anzi dimostra di trascrivere senza intendere il senso di ciò che scriveva meccanicamente), salvo che reintegra i mancanti vv. 67 e 68 (*de essere diuisso*; *asiso megio obscuro luce radde*) e, al v. 20, trae dalla lezione di M'e la logica conclusione: la restaura cioè erroneamente con: *dal mal costume*.

Con M'e (o col suo antigrafo) mostra un certo grado di parentela l'antigrafo che ebbero in comune Mg e Mh:

v. 14 *e se* (Mh: *essi*) *hom per*; v. 17 *dio fam* (Mg: *diofan*); v. 26 *efetto*; v. 28 *perché non puote*; v. 46 *cangiando colloriso*; v. 49 *il più*; v. 50 *moue sospiri*; v. 59 Mg: *for giunto*; Mh: *fur giunto* (M'e: *sogionto*. Cfr. anche Cap[1]: *sorgiunto*); v. 66 *lo mena*.

Il loro antigrafo è peraltro così scorretto e così infarcito di errori, che, se ciò fosse anche lontanamente pensabile, crederemmo che il suo redattore si fosse messo di proposito a radunare con fini umoristici in un sol testo tutti gli errori di quanti manoscritti gli capitavano fra mano: a cominciare dalla lez. del v. 4 *a chi lo nega* (che Mh trascrive sopra l'esatto, ma espunto, *sì chi lo nega*, mentre Mg la reca tal quale nel testo), desunto (ed è l'unico codice pervenutoci che lo desuma) dallo Pseudo-Colonna insieme con altre sue lezioni. Non solo: ma mentre per le prime due stanze mostra di seguire sostanzialmente le lezioni di Y, anzi spesso di Z, dalla terza in poi pare seguire all'evidenza piuttosto X. Ecco quelle delle prime due stanze, tutte ritrovabili in Z:

v. 5 *ondal presente*; v. 7 *conoscenzia*; v. 9 *mostrare*; v. 10 *nascie*; v. 11 *e quale e sua potenza*; v. 12 *poi* (manca) *ciascun suo sentimento*; v. 13 *che fa*; v. 19 *li è creato da sensato*; v. 28 *perché non puote largire somiglianza*.

Di qui cominciamo le lezioni desunte prevalentemente da X, e talvolta da K:

v. 29 *nonne vertute*; v. 30 *che* (manca); v. 38 *non però che*; v. 39 *da buono*; v. 42 *quando huom l'oblia*; v. 44 *fuor di natura di misura*; v. 52 *destando sira* (Mg: *sera*); v. 53 *inmaginar*; v. 54 *chellui si tiri*; v. 61 *cotal* (Mg: *cha tale*) *voleré*; v. 62 *chom segue merto*; v. 65 *e* (manca) *chi bene aude*; v. 66 *dunque lo mena*; v. 67 *d'essere et diuiso*; v. 69 *dico dogni*; v. 71 *chanzon mia tu puoi gir* (Mh: *puo gire*) *sicuramente*; v. 72 *ornata*.

Inutile osservare come siano desunte da K 44, 66, 71 e anche 54, ch'è nei codici di K pur se non in Cap[1]; da X 39, 42, e anche 72, ch'è in α; per 30 l'unico riferimento possibile è con M'e, a meno che non si voglia pensare al suo antigrafo, o quanto meno al testo che corredava il commento dello Pseudo-Colonna. Le altre lezioni sono invece o rintracciabili di nuovo in Y (per 52 cfr. Mart; per 62 cfr. Rg e affini) o sono da giudicarsi errori peculiari dell'antigrafo di questi due codici.

Passando alle varianti dei singoli codici, quelle di Mh sono le seguenti, fra le quali si troveranno elencate anche

alcune di nessun peso, ma tali che possono confermare la incompetenza e sciatteria del suo redattore:

v. 2 *duna cidente*; v. 6 *non spreo*; v. 8 *sanza*; v. 11 *potenzia*; v. 12 *ciaschuno*; v. 14 *essi hom per vedrer*; v. 16 *coma*; v. 17 *obscuratade*; v. 27 *considreanza*; v. 30 *per letione che si pone talia*; v. 31 *senta dico*; v. 35 *segua huom spesso*; v. 36 *se forte taluretu*; v. 38 *oposta*; v. 39 *per fetto torta*; v. 40 *abia*; v. 45 *poi nonsa dorna dirj poso maj*; v. 49 *che gente*; v. 51 *non formata loco*; v. 52 *lo quale*; v. 53 *hom chel porta*; v. 56 *gran sape né paco*; v. 59 *non può caxato stare*; v. 59 *seluaggi la bilta*; v. 65 *formar*; v. 66 *chi di lui*; v. 68 *asciso mezo*; v. 72 *la dove*.

Le varianti di Mg sono invece le seguenti:

v. 13 *et piacimento*; v. 19 *dassensato amore*; v. 34 *nchu è vizio*; v. 52 *destando sera*; v. 55 *per trouarui locho*; v. 57 *compressione*; v. 61 *cha tale volere per tenere*; v. 68 *avsiso mozo oschuro* (cfr. Mart); v. 72 *la onde ti piace*.

Si può adesso procedere alla redazione dello stemma generale dei codici (p. 487), dal quale però escluderemo Mh e Mg perché incollocabili.

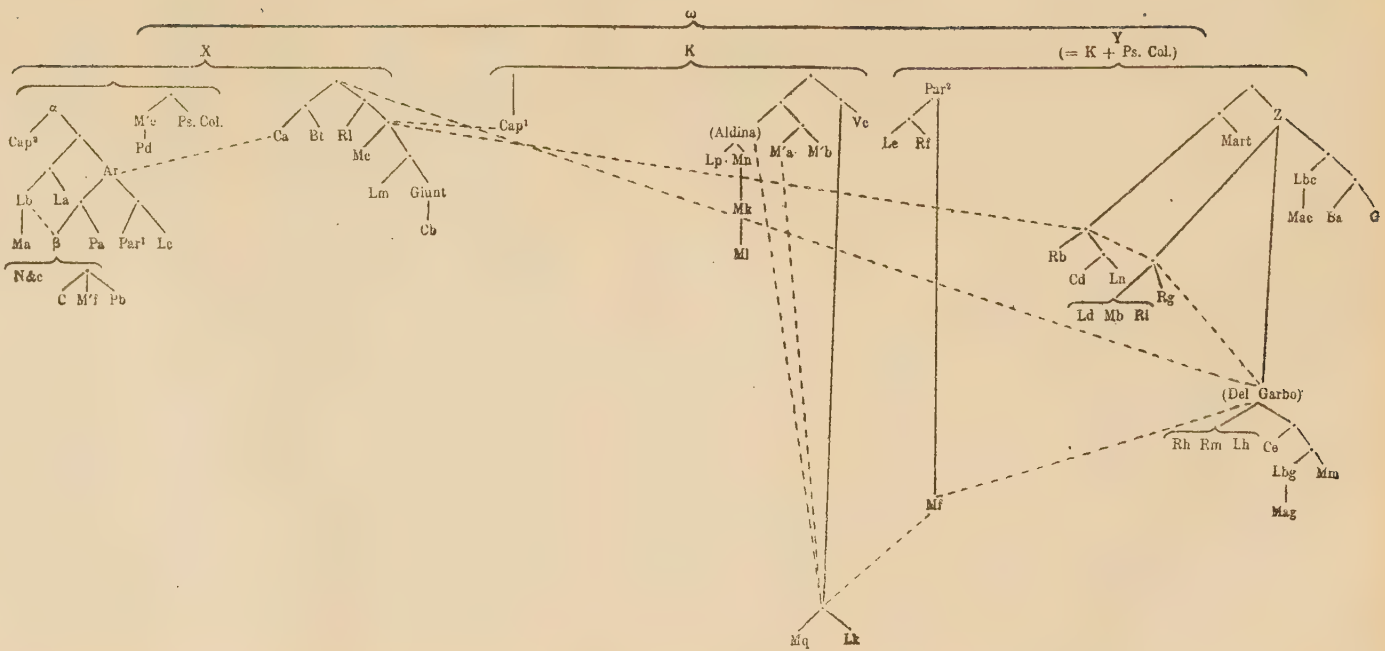
VII. - La discussione delle lezioni.

Giunti a determinare lo stemma generale dei codici, è tempo di procedere alla doverosa *eliminatio*, per risolverci circa le lezioni da adottare.

La tabella comparativa delle lezioni dovrà in linea di massima tener conto di Par^2 in rappresentanza della famiglia Y (le lezioni di Mart e affini e Z dovranno essere invocate solo come sussidiarie, e per di più solo nei punti in cui non risentono dell'influenza dello Pseudo-Colonna); delle lezioni comuni fra Ca e α in rappresentanza della famiglia X; delle lezioni comuni fra Cap^1, Vc, M'a, M'b in rappresentanza della famiglia K.

Se ne ricava lo specchio seguente, che compiliamo prescindendo dalle varianti grafiche, sul quale tireremo le opportune conclusioni. Avvertiamo che in esso, nella colonna di Y, figureranno certe lezioni (le poche che sono

STEMMA GENERALE DEI CODICI



trasmigrate anche in Par[2]), che abbiamo constatato essere ricavabili anche da Ps. Col. Si tratta di una concessione (probabilmente superflua) a chi non concordasse con noi nel ritenerle effetto di influenza di quel commento sui testi di Y, ma originarie. Chi invece concordi col nostro parere che le lezioni di Y non presenti in Ps. Col. siano in realtà lezioni di K, troverà bisognevoli di una vera e propria discussione solo quelle per cui K e Y si contrappongono a X. Ciò nonostante le discuteremo tutte come se si trattasse davvero di tradizioni tutte e tre diverse.

	X	K	Y
5	*ed a* (α: *al*) *presente*	*et a presente*	*ond'io al* (*ond'a*) *presente*
28	*là gire*	*largir*	*largir*
38	*opposta natural* (α: *naturale opposto*)	*opposita natural*	*opposito naturale*
39	*buon perfetto*	*buon perfetto*	*ben perfetto*
46	*riso e pianto*	*riso in pianto*	*riso in pianto*
50	*moue e sospiri*	*moue sospiri*	*moue a sospiri*
51	*miri non*	*miri non*	*miri in un* (Mart: *miri en non*)
66	*da quelli meno* (α: *mena*) *che da lui*	*dunqu'elli* (*ègli è*) *meno che da lei*	*perché lo* (Mart. *li*) *mena che da lei*
68	*assiso*	*assiso*	*asciso* (*absiso*)
70	*di costui*	*di costui*	*da costui*

Non crediamo opportuno elencare le varianti del solo K (vv. 12, 35, 44, 59, 71) le quali sono già per sé condannate alla *eliminatio*, sia che si consideri Y un testo diverso da K (nel qual caso avremmo due testimonianze contro l'unica di K), sia che si accetti invece il nostro parere che il testo di Y, sfrondato delle influenze di Ps. Col., rappresenti il testo originario di K: nel qual caso infatti le lezioni di Cap[1] e affini risulterebbero essere quelle di un sottogruppo di K, e tali quindi da doversi considederare *descriptae*.

Per il v. 5. Il concordare di X e K garantisce la bontà di *ed*, *et*; il concordare di Ca e K garantisce la bontà di *a presente*.

v. 28. Per *là gir* contro *largir* cfr. del sottoscritto *Sul testo di « Donna me prega »*, cit., pag. 153, ove si mostra

come si tratti di lezioni in sé indifferenti, benché sia supponibile, col Casella, ritenere che *largir* sia *prior* rispetto a *là gire*.

v. 38. Il concordare di Ca e K garantisce la bontà di *oppost' a natural*. « Naturale » ebbe infatti nel linguaggio del M. E. il significato di « costituzione fisica »; e qui infatti il poeta ci vuole insegnare che i deleteri effetti che Amore provoca non provengono dal fatto che esso sia qualcosa di contrario alla natura dell'uomo, alla sua costituzione fisica, ma per un'altra ragione, che esporrà nei vv. successivi. Ogni altra interpretazione ci pare priva di senso; e priva di senso diverrebbe la lezione stessa se si togliesse a *naturale* il suo valore di sostantivo e se ne facesse un aggettivo: come appunto fa Y.

v. 39. La lezione di X e K meglio aderisce alla formula scolastica *bonum perfectum*. Cfr. S. Thom.: *bonum perfectum, quod felicitas dicitur*.

v. 46. *riso e pianto* è riconducibile a *riso en pianto, riso in pianto*, perché è sempre possibile supporre che sia caduta una tilde sulla *e* della lezione di X, come del resto anche il senso richiede. Cfr. del sottoscritto *La canzone d'Amore del Cavalcanti*, cit., nota 5.

v. 50. La lezione di X e K è *difficilior* rispetto a quella di Y. « Muovere » nel senso di « provocare », « suscitare » (usato insomma in senso transitivo) è più difficile di « muovere » nel senso di « indurre », « spingere » e simili. Bisognerà però risolvere la lezione di K in *mou' e sospiri* o *move' sospiri* come suggerisce X.

v. 51. Qui la lezione *miri non*, che recano X e K, andrà integrata secondo una regola enunciata dal Casella, che dimostra frequente la scomparsa di liquida o nasale, residuo di sillaba enclitica davanti a sillaba tonica: il che autorizza la sua restaurazione. Del resto, non sarà un caso che Mart rechi *miri en non*. La lezione dell'isolato Par^2 andrà invece ripudiata come effetto di influenza di Ps. Col.

v. 66. L'unica lezione che è possibile accettare è quella di K: *dunque* (= *ergo*): la frase così introdotta ha il valore

di membro conclusivo di un sillogismo; e di tipo sillogistico è appunto tutto il ragionamento qui instaurato. Il concordare di X e K garantisce poi la bontà del pronome soggetto *elli*, *egli*; ma, fra le due, sceglieremo la forma *elli* come la più arcaica e per il suo concordare con il *li* di Mart. Ci determiniamo poi per *meno* (contro α, Y *mena*) perché qui si tratta di un paragone di minoranza. Quanto poi a *lei*, il concordare della maggioranza dei codici ne garantisce il valore, che è del resto suffragato anche dal senso: *lei* si riferisce alla *veduta forma* del v. 21. (Per *dunque* cfr. anche pag. 481).

v. 68. La lezione di X e K è *difficilior* (*assiso* = « risiedente »); e quella di Y è, sappiamo, dovuta a Ps. Col., e quindi al testo derivato da un codice secondario di X, da considerarsi pertanto *descriptus*.

v. 70. *di costui* è garantito dal concordare di X e Y.

Quanto ad altre varianti, che non siano proprie di intere famiglie, ma nelle quali si accomunino codici vari pur se appartenenti a famiglie diverse, esse sono: *formato* (v. 51) in cui concordano la maggior parte dei codici di K e Ca contro *fermato*, in cui concordano Cap^1 e Y; *le bieltà*, recato da Ca, con cui concorda il correttissimo Par^2, che legge *le biltà* (v. 60), contro tutti gli altri, che leggono *la beltà*.

Per *formato* contro *fermato*, sta la considerazione che *formato* dà un senso plausibile (*non formato* = « privo di forma », « indeciso »), mentre *fermato* ne dà uno quanto mai evanescente (*non fermato* = « instabile »? « poco saldo »?). Cfr. il nostro studio più volte citato.

Infine, a pro della lezione *le bieltà* (o *le biltà*), pur essendo recate da una esigua minoranza di codici (ma si tratta di Par^2 e di Ca!), sta la considerazione che essa sola dà un senso e che *la biltà* è un manifesto errore, come prova il fatto che il predicato *son dardo* ha la copula di numero plurale.

Si aggiunga la lez. del v. 72 attestata da Cap^1 (*là oue ti piace*) e da Mart (*laui ti piace*), contro la quale gli altri recano *oue* o *doue*. Esclusa l'autorevolezza dei codici

restanti di Y in cui *doue* poté esser passato dal collaterale di α attraverso Ps. Col., e quella dei restanti codici di K, la cui tarda età, e quindi i mutati gusti melodici, poterono aver influito sul contesto, rimangono in gioco due testimonianze (Mart e Cap¹) contro una (Ca). Chi fosse convinto come noi che Mart e Cap¹ rappresentano qui invece un'unica testimonianza (quella dell'originario K), può sempre invocare la priorità della loro lezione su quella di X (Ca e α) che non è priva di lacune.

Rimarrebbe da parlare delle varianti che recano i codici singolarmente; ma, chi le voglia anche solo scorrere nel corso dello studio presente, dove sono di facile consultazione, si accorgerà facilmente come si tratti soltanto di errori materiali o di varianti unicamente grafiche. Di ciò basti dunque quanto s'è detto. Si noti solo che seguiremo Ca e Cap¹ nella grafia di v. 6 *no*, v. 21 *ven*, come sicuramente più arcaica di quella degli altri codici. Anche al v. 1 accettiamo il loro *me*, che potrebbe anche essere la forma enfatica del pronome.

VIII. - La grafia e il testo critico.

Potremmo dunque procedere, dopo aver accertato quali fra le lezioni controverse siano da accettarsi, alla ricostituzione del testo critico. Ma a questo punto sorge un problema: quello della grafia. A quale codice attenersi?

Il più antico è Ba, ma non è possibile prenderlo in seria considerazione, perché non toscano: fu infatti redatto dal De Rossi in ambiente trivigiano, e anche nella grafia presenta profonda la traccia della sua origine. Quanto al suo collaterale G, presenta anch'esso aspetto settentrionale (v. 5 *unde al*; v. 26 *rispiende*; v. 63 *uixo*, v. 65 *aode*; v. 69 *fraode*; ecc.).

Mart, che non è il più antico, è però quello che presenta i caratteri più arcaici: tanto arcaici, che sono più di sapore umbro-aretino che fiorentino. Il Monaci, per i *Conti di antichi cavalieri* (*Crest.*, pag. 432), parla di carattere are-

tino; ma non è escluso che ci si possa spingere anche più a est.

Quanto ai codici di K, anche Cap[1] è un codice relativamente tardo, che non si sbaglierà di molto a supporre compilato circa un secolo dopo la composizione della canzone; inoltre (e questo c'interessa più da vicino) presenta anch'esso caratteristiche grafiche non sempre toscane (v. 47 *cum pagura*).

Rimangono dunque due soli codici sui quali soffermare la nostra attenzione: Ca e Par[2], ambedue toscani ed ambedue autorevoli, benché più il secondo che il primo. Ma ci determiniamo per Ca a causa della sua maggiore arcaicità: esso risale alla metà circa del sec. XIV, mentre Par[2] è sicuramente dell'ultimo quarto del secolo. Di più Ca è un codice relativamente conservativo, che ha mantenuto parecchie lezioni nella forma più antica, quale ci è anche testimoniata, per qualche particolare voce, da un raffronto con alcuni dei meno recenti codici pur tra quelli che abbiamo escluso. Conserva per esempio *se* per *si* ed *eo* per *io*; conserva *chanoscenza*, *bieltà* ecc. Inoltre, poiché per le altre rime che contiene esso è quello che più autorevolmente può esser preso per base di grafia, mentre Par[2] non contiene di Guido che la presente canzone, sarà più opportuno, anche per un criterio di coerenza grafica fra questa e le altre composizioni cavalcantiane, servirci di esso che non di altri.

D'altra parte, un testo critico è quello che è, cioè una ricostruzione congetturale, che come tale non può mai raggiungere nelle minuzie la concretezza e determinatezza che poteva avere l'autografo: sicché ogni insistenza eccessiva rischia di divenire in certo modo un arbitrio.

Ciò detto, ecco il testo critico di *Donna me prega*:

Donna me prega, perch'eo voglio dire
d'un accidente che sovente è fero
ed è sì altero ch'è chiamato amore:
sì chi lo nega possa 'l ver sentire!
Ed a presente conoscente chero,
perch'io no spero ch'om di basso core

a tal ragione porti canoscenza:
ché senza natural dimostramento
non ò talento di voler provare
là dove posa e chi lo fa creare
e qual sia sua vertute e sua potenza,
l'essenza poi e ciascun suo movimento
e 'l piacimento che 'l fa dire amare
e s' omo per veder lo pò mostrare.

In quella parte dove sta memora
prende suo stato, sì formato come
diaffan da lome, d'una scuritate
la qual da Marte vene e fa demora.
Elli è creato ed à sensato nome,
d'alma costome e de cor volontate.
Ven da veduta forma che s'intende,
che prende nel possibile intelletto,
come in subietto, loco e dimoranza.
In quella parte mai non à possanza
perché da qualitate non descende:
resplende in sé perpetual effetto;
non à diletto ma consideranza:
sì che non pote largir simiglianza.

Non è vertute, ma da quella vene
ch'è perfezione (ché se pone tale),
non razionale, ma che sente, dico.
For di salute giudicar mantene,
ché la 'ntenzione per ragione vale:
discerne male in cui è vizio amico.
Di sua potenza segue spesso morte,
se forte la vertú fosse impedita,
la quale aita la contraria via:
non perché oppost' a naturale sia:
ma quanto che da buon perfetto tort'è
per sorte, non pò dire om ch'aggia vita,
ché stabilita non à segnoria.
A simel pò valer quand'om l'oblia!

L'essere è quando lo voler è tanto
c'oltra misura di natura torna,
poi non s'adorna di riposo mai.
Move, cangiando color, riso in pianto,
e la figura con paura storna.
Poco soggiorna. Ancor di lui vedrai
che 'n gente di valor, lo piú, si trova.

La nova qualità move' sospiri
e vol ch'om miri 'n non formato loco,
destandos' ira la qual manda foco
(imaginar nol pote om che nol prova!),
né mova già però ch' a lui si tiri,
e non si giri per trovarvi gioco;
né cert' à mente gran saver, né poco.

De simil, tragge complessione sguardo
che fa parere lo piacere certo.
Non pò coverto star, quand' è sì giunto.
Non già selvagge le bieltà son dardo,
ché tal volere per temere è sperto;
consiegue merto spirito ch'è punto.
E non si pò conoscer per lo viso:
compriso bianco in tale obietto cade;
e, chi ben aude, forma non si vede:
dunqu' elli meno, che da lei procede.
For di colore, d'essere diviso,
assiso 'n mezzo scuro, luce rade.
For d'ogne fraude dico, degno in fede,
che solo di costui nasce mercede.

Tu puoi sicuramente gir, canzone,
là 've te piace, ch'io t'ò sì adornata,
ch'assai laudata sarà tua ragione
da le persone ch'ànno intendimento.
Di star con l'altre tu non ài talento.

Quanto al commento del testo che abbiamo ricostruito, a convalida della sua accettabilità, rimandiamo il lettore al nostro articolo *La Canzone d'Amore del Cavalcanti*, cit.

GUIDO FAVATI.

DI UNA FONTE COMUNE DELLA *VITA CIVILE* DI MATTEO PALMIERI E DEL *DE EDUCATIONE LIBERORUM* DI MAFFEO VEGIO

Remigio Sabbadini per primo richiamò l'attenzione sui rapporti intercorrenti tra la *Vita civile* di Matteo Palmieri e il *De educatione liberorum* di Maffeo Vegio, nella sua recensione allo studio di Ercole Bottari sulle opere dell'autore fiorentino (1), nel quale notava, tra la ricchezza dei riferimenti a Cicerone e ad Aristotele e dei confronti con i trattatisti volgari del '500, la mancanza di notizie sui rapporti con i contemporanei, necessarie soprattutto per il primo libro della *Vita civile* che, di fronte agli altri che sono in massima parte riassunto dei tre libri del *De officiis*, è il più originale; quello anzi, secondo il Sabbadini, nel quale è da ricercare la vera originalità dell'opera, essendo in gran parte privo di fonti individuabili; e faceva il nome di Maffeo Vegio, ponendo il problema della contemporaneità delle due opere o della precedenza di una di esse (2). Domenico Bassi, nel suo saggio *Il primo libro della «Vita Civile» e l'«Institutio oratoria» di Quintiliano*, riprendeva il giudizio del Sabbadini sull'originalità e l'importanza del primo libro proprio mentre in gran parte lo smentiva, documentando il massiccio influsso di Quintiliano sul pensiero pedagogico di Matteo (3). Ma Quintiliano non risultava fonte tale da coprire tutto il testo del primo libro, neanche per la parte relativa all'educazione e all'istruzione — poiché la parte seguente, che imposta l'argomento morale degli altri libri, ha le sue fonti nel *De inventione* ciceroniano e soprattutto nel *Commento al «Somnium Scipionis»* di Macrobio. A parte certi passi del *De officiis*, utilizzati anche qui da Matteo, restavano concetti ed esemplificazioni per i

(1) Ercole Bottari, *Matteo Palmieri*, Lucca, 1885, estratto dagli *Atti dell'Accademia Lucchese*, XXIV, p. 408 sgg.

(2) *Archivio Storico Italiano*, Serie IV, Tomo XVII, 1 (1886), pp. 149-152.

(3) In questo *Giorn.*, 23 (1894), pp. 182-207.

quali il Bassi fece i nomi di Pierpaolo Vergerio, già indicato dal Sabbadini, e di Plutarco nella traduzione di Guarino Veronese; notando tuttavia che, mentre da Quintiliano e da Cicerone Matteo traduce spesso letteralmente, dal *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae* del Vergerio e dal *De liberis educandis* di Plutarco assume solo degli spunti che non forniscono la prova definitiva di un rapporto diretto. Un rapporto assai più evidente riscontrò invece con il trattato del Vegio, per il passo che riguarda l'allattamento materno: argomento che Quintiliano e Vergerio trascurano del tutto, mentre è succintamente trattato da Plutarco, che il Bassi ritenne fonte comune; ma non gli sfuggì che nei due trattati umanistici esistono elementi chiaramente connessi tra di loro che nel *De liberis educandis* mancano: è il caso degli influssi dell'allattamento diverso da quello materno sugli agnelli e sui capretti, e dell'importanza dell'*humus* per la vita delle piante. « Agnos subrumos » dice Vegio (e in quel *subrumos* è chiara una reminiscenza varroniana) (1) « si capris lactandos subiecerint, ferunt lanae durioris esse, contraque tenerioris haedos si lac ovium ebiberunt... Porro quid haec in corporibus animantium miramur? cum in his quae e terra nascuntur certum sit aquas magis ac terras quibus aluntur, quam semina ipsa a quibus genita sunt valere ad earum vel decrementum vel augmentum. Plantaria quoque laetae primae indolis, si in tristioris succi terram transponuntur, multotiens interire » (2). E Palmieri: « La esperienza dimostra che l'agnello della pecora bianca, nutrito dalla nera, imbrunisce e fa bigi i peli; l'agnello, nutrito dietro alla capra, non solo ingrossa e fa rigidi li delicati peli, ma ancora tutto il corpo disecca, e i costumi e la voce piglia caprini. Similmente il capretto drieto alla pecora, molte similitudini pecorine effinge. Tale varietà non solo ne' vivi animali apparisce, ma ancora nelle transferite piante più chiaramente si dimostra » (3).

È evidente che i due passi sono strettamente collegati tra loro: e qui s'impone, meglio individuato, il problema posto

---

(1) VARRONE, *De re rustica*, ed. G. GOETZ, Lipsia, 1912, II, 1, 20: « si parum habet lactis mater, ... subiciat sub alterius mammam, qui appellantur sub(g)rumi, id est sub mamma. Antiquo enim vocabulo mamma rumis, ut opinor ».

(2) I, 4, in *Maxima Bibliotheca veterum patrum et antiquorum scriptorum ecclesiasticorum*, vol. XXVI, Lugduni, 1677, p. 639.

(3) I, p. 15 dell'edizione curata da FELICE BATTAGLIA, *La « V. C. » di M. P. - « De optimo cive » di Bartolomeo Sacchi detto il Platina*, Bologna, 1944.

dal Sabbadini: se si tratta di rapporto diretto, quale delle due opere è precedente? Problema che riuscì insolubile al Bassi, ma che oggi si può dire risolto, perché la composizione della *Vita civile* è certamente anteriore all'8 febbraio 1439, data del ms. laurenziano Antinori, 92 (1), ed è comunemente accettato che la composizione del *De educatione liberorum* sia da porsi invece nel periodo 1445-1448 (2). Non conosco l'origine né la giustificazione di questa opinione oggi corrente; ma essa si può condividere, se si nota che solo in tarda età Vegio si diede alla meditazione religiosa ampiamente testimoniata dal trattato, come giustamente nota il Battaglia (3). Il Franzoni pone anzi la « conversione » nel 1447, il che non toglie che già nel 1441 Vegio abbia composto a Firenze un lungo carme in lode di S. Monica, quella S. Monica che è il modello più alto proposto nel *De educatione* (4). A Firenze il Vegio fu al seguito di Eugenio IV dal 1439 al 1441, e non è improbabile che proprio là, dai rapporti con il Traversari, il Marsuppini, il Bruni, l'Alberti ed altri ancora, abbia attinto ispirazione per le sue idee pedagogiche. In ogni caso però, restando certo che la « conversione » avvenne dopo l'andata a Roma nel 1436, ed essendo improbabile che il trattato sia stato scritto prima dell'andata a Firenze, quando la « conversione » non era ancora del tutto maturata, la precedenza della *Vita civile* si può affermare con tranquillità. E allora quale rapporto c'è tra i due? Escludendo che Vegio sia fonte a Palmieri (5), è da ammettere il caso inverso? È possibile che il dotto umanista Maffeo Vegio abbia utilizzato per la sua opera pedagogica il primo libro di un trattato d'altro argomento, scritto da uno speziale fiorentino vincolato alla vita del suo comune, nel volgare natio? Vegio può aver conosciuto la *Vita civile* che usciva proprio quando egli si

(1) La data dell'Ant., 92 è segnalata da GINO SCARAMELLA, nella prefazione alla *Vita Nicolai Acciaioli* del Palmieri, nei nuovi R.I.S., Tomo XIII, P. II, Bologna, 1934, p. V, nota 12.

(2) A. FRANZONI, *L'opera pedagogica di Maffeo Vegio*, Lodi, 1907, p. 93; G. VIDARI, *L'educazione in Italia dall'Umanesimo al Risorgimento*, Milano, 1930, p. 44; V. ROSSI, *Il Quattrocento*, Milano, 1933, p. 51; N. SAMMARTANO, *I pedagogisti dell'età umanistica*, Mazara, 1949, p. 47.

(3) *Op. cit.*, p. 15, nota 1.

(4) G. A. CONSONNI, *Un umanista agiografo, Maffeo Vegio da Lodi*, Ravenna, 1909, p. 54, nota.

(5) Lo asserisce recentemente anche E. GARIN, *L'educazione umanistica in Italia. Testi scelti e illustrati*, Bari, 1949, p. 108, nota.

trovava a Firenze; ma qui non si tratta di una conoscenza generica o di un generico influsso, ma di effettiva derivazione in un'opera che ha le sue fonti in un grande numero di antichi autori, da Omero a Teocrito, da Platone e Aristotele e Senofonte a Isocrate, Teofrasto, Plutarco, Diogene Laerzio; da Plauto e Terenzio e Virgilio a Orazio e Ovidio, Persio, Marziale, Giovenale; da Cicerone, Sallustio, Varrone, Livio a Seneca, Tacito, ai due Plinii, a Silio Italico, a Svetonio, ad Apuleio, ai giureconsulti Giuliano, Ulpiano e Paolo; da Tertulliano e Lattanzio e S. Agostino a S. Gerolamo, Gregorio Nazianzeno, Giovanni Crisostomo, S. Ambrogio e altri. Non pare proprio probabile che questo sia avvenuto, che Palmieri figuri, in un'opera piena di autori classici e famosi, proprio vicino a Plutarco, a quel Plutarco che dell'educazione umanistica è con Quintiliano il massimo ispiratore.

Che Vegio si serva del *De liberis educandis* plutarchiano non c'è dubbio alcuno: le prove sono innumerevoli nel I e nel II libro del suo trattato, e può bastare la citazione di qualche esempio: quello del commercio dei padri con altre donne e con meretrici (Plutarco, cap. 2; Vegio, I, 3, p. 639); quello degli effetti deleteri del vino (Plut., cap. 3; Vegio, I, 3, p. 639); degli elementi necessari all'apprendimento (Plut. cap. 4; Vegio, II, 11, p. 652); della distinzione fra *παιδαγωγός* (*paedagogus*) e *διδάσκαλος* (*praeceptor*, *magister*) e dei loro compiti e qualità (Plut., cap. 7; Vegio, II, 4-5, p. 649); della necessità che i genitori seguano l'opera del maestro (Plut., cap. 13; Vegio, II, 6, pp. 649-650) e via dicendo, fino al concetto della provvidenzialità della natura, che ha dato alle donne due mammelle per l'allattamento dei gemelli, e all'esortazione a ricorrere alle balie solo in particolari situazioni, che sono le stesse nei due testi: passi che mancano invece in Palmieri. Palmieri non conosceva Plutarco, che pure gli è attribuito come fonte da tutti indistintamente gli studiosi della sua opera: si potrebbe parlare solo di spunti, il che, presso un autore che dagli antichi usa tradurre abbondantemente, è proprio un indizio negativo. Infatti il nome di Plutarco viene fatto sempre di complemento a quello di Quintiliano: così per i passi che trattano le qualità necessarie alle nutrici (Palmieri, I, p. 16; Quintiliano, I, 1, 3-5; Plutarco, cap. 5); la necessità di non gravare i piccoli con una prematura istruzione regolare (Palm., I, p. 19; Quint., I, 1, 20;

Plut., cap. 13); la scelta del maestro e le sue qualità (Palm., I, 20-21; Quint., I, 1, 8-9; II, 2, 4-8; 9,1; Plut., cap. 7); la proibizione delle busse (Palm., I, 29-30; Quint., I, 3, 14-17; II, 4, 10-14; Plut., cap. 12) ecc. (1). Davanti a un passo come questo di Palmieri: « Il primo riguardo è ch'elle (le balie) siano bene costumate; oltre a questo ch'elle siano ben sane; delle quali cose la prima riguarda la salute dell'animo e l'ornamento della vita, la seconda la sanità e la gagliardia del corpo. Il latte sia copioso e nuovo, il marito di lungi, gli esercizii non faticosi, né eziandio pigra, senza passioni, e d'abito allegra, ami il fanciullo, e desideri averne loda, non scilingui, né parli mozzo, acciocché il fanciullo non si advezzi a parlare, che poiché sarà cresciuto gli sia faticoso lasciarlo » (2), si comprende come Quintiliano può sembrare fonte insufficiente: « Ante omnia ne sit vitiosus sermo nutricibus: quas, si fieri posset, sapientes Chrysippus optavit, certe quantum res pateretur, optimas eligi voluit. Et morum quidem in his haud dubie prior ratio est, recte tamen etiam loquantur. Has primum audiet puer, harum verba effingere imitando conabitur. Et natura tenacissimi sumus eorum, quae rudibus animis percepimus, ut sapor quo nova imbuas (vasa) durat, nec lanarum colores, quibus simplex ille candor mutatus est, elui possunt » (3). Ma nulla si aggiunge col citare il passo di Plutarco relativo allo stesso argomento: « Primum quidem moribus instructas patriis (suscipiendas esse censeo nutrices). Sicut enim infantium membra, simulac nati sunt, formari componique debent ut recte, minimeque obliqua fiant, ita puerorum mores principio apte concinneque fingere conveniet. Illa namque novella aetas ad fingendum facilis et tenera est, et ipsorum animis, dum molles adhuc extant, disciplinae melius instillantur. Difficilius autem quae dura sunt molliuntur; ita et doctrinae, dum puerilis adhuc animus est, insculpuntur. Aptissime igitur divinus ille Plato nutrices admonuisse videtur, ut ne frivolas ac turpes pueris fabellas mandent, ne illorum animos ex initio stultitia et corruptis imbuant moribus. Pulchre igitur poeta monuit (*Focilide, framm. 13*): *Dum tener est gnatus*

(1) I riscontri più estesi con Plutarco li ha fatti il BATTAGLIA (*op. cit.*, note al testo), e a quanto egli dice mi riferisco in particolare.

(2) I, p. 16.

(3) *Institutio oratoria*, ed. L. RADERMACHER, I, Lipsia, 1907, I, 1, 3-5.

generosos instrue mores » (1). Quando Quintiliano pare fonte insufficiente, o quando i rapporti con lui sono generici, viene spontaneo affiancargli qualche altro autore che tratti lo stesso argomento, anche se ciò non aggiunge nulla di preciso al quadro delle fonti. Quintiliano, non Plutarco, parla della lingua delle nutrici, ed applica ad essa il concetto dell'importanza dell'educazione infantile per tutta la vita, non diversamente da Palmieri; mentre della lingua Plutarco parla a proposito dei servi e familiari, che « patrium sermonem ac expedita pronunciare verba sciant », dal quale concetto potrebbe sorgere, caso mai, il problema dei rapporti con Quintiliano, non di quelli con Palmieri, che si attiene chiaramente a quest'ultimo.

Escluso dunque che Matteo possa aver attinto da Vegio o Vegio da Matteo, ed escluso anche che il rapporto tra i due possa essere stabilito tramite Plutarco, resta necessariamente ormai da trovare una fonte comune, ipotesi che si impone come l'unica possibile. E, si badi, si deve anche trattare di un'opera assai nota, poiché non solo la conosceva Matteo, la cui cultura era abbastanza limitata, ma era stata usata per lo stesso argomento, cosa non ancora notata, da Francesco Barbaro nel suo *De re uxoria*, più di venti anni prima che Palmieri componesse la *Vita civile* (e sarà egualmente usata in seguito da Francesco Patrizi) (2). Dice il Barbaro: « Haedis ovium lacte enutritis tenerior sensim capillus efficitur; agnis vero, si a capris lactentur, vellera duriora fieri certum est. In arboribus etiam humoris et glebae prope maiorem potestatem esse constat quam seminis: ex his laetas et comantis, si alienum in gremium demigrarint, peioris alumnae succo valde mutatas invenies » (3), in un brano che svolge l'argomento nella stessa forma di Vegio, attingendo

---

(1) *De lib. ed.*, cap. 5. Cito la traduzione di Guarino Veronese, dalla prima edizione a stampa (Brescia, 1484, con carte non numerate e senza distinzione di capitoli), perché risulta certo che Matteo non possedeva il greco in modo tale da poter leggere l'opera nell'originale se in qualche modo l'avesse letta, sì che a tale versione si sono riferiti quanti hanno compreso il libretto plutarchiano fra le fonti della *Vita civile*. Per l'indicazione del capitolo, mi attengo all'edizione di W. R. Paton e J. Wegehaupt, Lipsia, 1925.

(2) Francesco Patrizi, *Discorsi sopra le cose appartenenti ad una città libera, e famiglia nobile, tradotti in lingua toscana da Giovanni Fabrini Fiorentino*, Venezia, 1545, libro IV, cap. 6, pp. 134-135.

(3) Francisci Barbari, *De re uxoria liber in partes duas*, a cura di Attilio Gnesotto, Padova, 1915, II, p. 95 (ora anche in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, 1952, pp. 128-130).

quindi anche da Plutarco; c'è infatti anche, poco prima, il concetto della duplicità delle mammelle per l'allattamento dei gemelli ecc. Orbene, questa fonte ampiamente nota sono le *Noctes Atticae* di Aulo Gellio, l'Agellius medioevale e umanistico, utilizzato da tutti i trattatisti del quattrocento per la ricchezza di notizie atte a saziare la sete di conoscere l'antichità, e di concetti e argomenti facilmente usufruibili per la mancanza nelle *Noctes* di una struttura unitaria alla quale quei concetti siano legati. Nel libro XII, capitolo primo, c'è il discorso del filosofo Favorino sulla necessità che le madri allattino esse i propri figli, e il Palmieri lo segue fedelmente mentre Barbaro, Vegio e Patrizi, più dotti, vi aggiungono quanto trovano anche in Plutarco: il quale non è da escludere fosse presente a Gellio anche con il *De liberis educandis*, come è presente con altre opere (1), in modo che verrebbe a essere due volte fonte al pensiero pedagogico del quattrocento, direttamente e attraverso le *Noctes*. Gellio è utilizzato in particolar modo da Matteo Palmieri: solo nel primo libro della *Vita civile*, oltre al passo dell'allattamento, derivano da lui l'esempio di Agrippa a p. 18 (*Noctes Att.*, XVI, 16, 1; ma vedi per questo anche Plinio, *Historia naturalis*, VII, 7, 45); la lettera di Filippo ad Aristotele sulla nascita di Alessandro a pp. 20-21 (*Noctes Att.*, IX, 3, 4-5), che si trova identica in Vergerio e in Vegio, luogo comune della pedagogia umanistica; la lettera di Alessandro ad Aristotele a p. 21 (*Noctes Att.*, XX, 5, 7-8); il silenzio nella scuola pitagorica a p. 22 (*Noctes Att.*, I, 9, 3-4); la lettera di Augusto sulla vecchiezza a p. 26 (*Noctes Att.*, XV, 7, 1-3); il dovere d'obbedienza dei figli al padre a pp. 47-48 (*Noctes Att.*, II, 7, 1-22 e 2, 9). E Vegio, se pure si serve di Gellio in misura minore per la maggior varietà delle fonti, trae dalle *Noctes* anche la lettera di Filippo ad Aristotele (*De educ. liber.*, II, 4, p. 649) e la sentenza di Catone nel processo ai Rodiesi (*ibid.*, I, 19, p. 646; *Noctes Att.*, VI, 3, 14), ecc.

Per portare una documentazione che possa anche servire da esempio valido per tutti i rapporti tra Plutarco, Gellio, Palmieri e Vegio, e tra i trattati di questi due ultimi in modo particolare, pongo qui a riscontro per esteso — tralasciando

(1) Per le quali lo dà per certo e lo documenta K. Hosius nella sua ediz. delle *Noctes Att.*, Lipsia, 1903.

solo i brevi passi per i quali non c'è corrispondenza alcuna (Vegio ad esempio cita anche Gregorio Nazianzeno) — le argomentazioni del *De liberis educandis*, delle *Noctes Atticae*, della *Vita civile* e del *De educatione liberorum*. Naturalmente la diversa disposizione degli argomenti nei diversi autori non permette di rispettare l'ordine del discorso di ciascuno di essi, il che del resto non ha, per le conclusioni che si vogliono trarre, molta importanza.

Plutarco, *De liberis educandis*, capitolo 5.	Gellio, *Noctes Atticae*, ed. K. Hosius, I, Lipsia, 1903, XII, 1.	Palmieri, *La vita civile*, libro I.	Vegio, *De educatione liberorum et eorum claris moribus*, I, 4.
	§ 14-16. *Quamobrem non frustra creditum est, sicuti valeat ad fingendas corporis atque animi similitudines vis et natura seminis, non secus ad eandem rem lactis quoque ingenia et proprietates valere. Neque in hominibus id solum, sed in pecudibus quoque animadversum. Nam si ovium lacte haedi aut caprarum agni alantur, constat ferme in his lanam duriorem, in illis capillum gigni teneriorem. In arboribus etiam et frugibus maior plerumque vis et potestas est ad earum indolem vel detrectandam vel augendam, aquarum atque terrarum, quae alunt, quam ipsius, quod iacitur, seminis, ac saepe videas arborem laetam et nitentem in locum alium transpositam deterioris terrae suco deperisse.*	pp. 14-15. Di quinci nasce che ogn'altro nutrimento, che dà la propria madre, è meno conforme a conservare la naturale virtù dei piccoli... La similitudine di più altre cose ce ne dovrebbe rendere certissimi. *La esperienzia dimostra che l'agnello della pecora bianca, nutrito dalla nera, imbrunisce e fa bigi i peli; l'agnello, nutrito dietro alla capra, non solo ingrossa e fa rigidi li delicati peli, ma ancora tutto il corpo disecca, e i costumi e la voce piglia caprini. Similmente il capretto drieto alla pecora, molte similitudini pecorine effinge. Tale varietà non solo ne' vivi animali apparisce, ma ancora nelle transferite piante più chiaramente si dimostra.*	p. 639, G-H. *Nam non minorem lactis quam supra seminis diximus, vim ac proprietatem credo esse in fingendis corporis atque animi similitudinibus, quod cum hominum tum ceterorum etiam animantium experientia compertum est. Agnos subrumos si capris lactandos subiecerint, ferunt lanae durioris esse, contraque tenerioris haedos si lac ovium ebiberunt... Porro quid haec in corporibus animantium miramur? cum in his quae e terra nascuntur certum sit aquas magis ac terras quibus aluntur, quam semina ipsa a quibus genita sunt valere ad earum vel decrementum vel augmentum. Plantaria quoque laetae primae indolis, si in tristioris succi terram transponuntur, multotiens interire.*
	§ 7.-8. An tu quoque, inquit (Favorinus), *putas na-*		Parcant igitur matres quasi a se filios oblegantes aliis alen-

(*segue* Plutarco)

(*segue* Gellio)

turam feminis mammarum ubera quasi quosdam venustiores naevulos non liberum alendorum, sed ornandi pectoris causa dedisse? sic enim, quod a vobis scilicet abest, *pleraeque istae prodigiosae mulieres fontem illum sanctissimum corporis, generis humani educatorem, arefacere et exstinguere cum periculo quoque aversi corruptique lactis laborant, tamquam pulchritudinis sibi insignia devenustet, quod quidem faciunt eadem vecordia, qua quibusdam commenticiis fraudibus niituntur, ut fetus quoque ipsi in corpore suo concepti aboriantur, ne aequor illud ventris inrugetur ac de gravitate oneris et labore partus fatiscat.*

(*segue* Palmieri)

(*segue* Vegio)

dos dimittere, proponant sibi exemplo quas modo memoravimus et pecudes simul et arbores, *ne putent venustatis magis aut ornamenti quam nutricationis causa decentiores illos mammarum nervos sibi a natura fuisse concessos*, desinant proinde ita delicatae, quid dico delicatae, imo ita ferae atque immanes esse, ut quo formae aut tenerioris aetatis florem aliis ostentandum conservent, quod neque lupae neque leaenae efficerent, filios quasi vel negligentes vel odio etiam persequentes a pectore suo abiiciant.

p. 640, A. *Nolint fontem uberum suorum, nolint tam sanctos, quos sobolis tantum pascendae causa natura fabricavit, ipsae tanta cum dementia mammarum euripos extinguere ne naturae pulcherrima atque ingentia dona despiciant, ne quod illa sapientissima condidit, benignissimeque eis contulit, tamquam illius criminatrices contemnant, ne parvi quaeso faciant, ne imitentur eas quae turpitudinis suae consciae nondum natos foetus privant alimonia interioris puriorisque sanguinis, abortum medicamentis facientes.*

(*segue* Plutarco)	(*segue* Gellio)	(*segue* Palmieri)	(*segue* Vegio)
	§ 10-13. « Sed nihil interest », — hoc enim dicitur — « dum alatur et vivat, cuius id lacte fiat ». Cur igitur iste, qui hoc dicit, si in capessendis naturae sensibus tam obsurduit, non id quoque nihil interesse putat, cuius in corpore cuiusque ex sanguine concretus homo et coalitus sit? *an quia spiritu multo et calore exalbuit, non idem sanguis est nunc in uberibus, qui in utero fuit?*		p. 640, B. Nam quid convenire magis sustentationi ipsorum credunt, quid ad conservandos atque augendos eos magis congruere arbitrantur, quam consuetum iam et interioribus uteri penetralibus ante degustatum sanguinem, *neque enim alius est ac prius in utero fuit quamvis vi decoquentis caloris mutato postea colore exalbuerit.*
Quod matres eos quos progenuerint nutrire alereque conveniat, ipsa etiam natura demonstrat. *Unicuique etiam animantium generi quae pariunt iccirco simul et lactis alimenta suppeditavit.*	nonne hac quoque in re sollertia naturae evidens est, quod, *postquam sanguis ille opifex in penetralibus suis omne corpus hominis finxit, adventante iam partus tempore, in supernas se partis perfert ad fovenda vitae atque lucis rudimenta praesto est, et recens natis notum et familiarem victum offert?*	p. 14. La natura, perfetta produttrice di tutte le cose, *in nel ventre di ciascuna gravida ha coadunato un sangue in vivificativa virtù a formare la creatura umana, e ministrato a quella infino al tempo del maturo parto, come non più necessaria in quel luogo, si dirizza alle parti superiori, cioè nel petto materno, onde fuori di sè il conveniente e naturale nutrimento possa subministrare alla nata creatura, non altrimenti che drento da sè nel proprio ventre abbia fatto.*	p. 640, C-D. Ne manifesta iam naturae iura respuantur, ne detractentur, *quae praeter cetera eo ipsas etiam argumento ad alendos foetus invitat, quod educatorem nondum natorum corporum sanguinem cum puerperii tempus propinquare praesentit, transmittit ad exteriores uberum fontes. Mira providens sollertia, ut non diverso quam in latebris conditi pascebantur, in luce etiam prolati victu foveantur.*
Eius quoque sapientem fuisse providentiam constat: quae duplices mulieribus mammas addidit, ut si gemellos peperisse contigerit, duplices ad alendum fontes haberent...			*Quae et geminas praeterea eis mammas adiunxit, ut si geminos etiam fortasse aliquando parerent, non deessent pares illis latices quibus utrinque abunde ali possent.*

(*segue* Plutarco)

(*segue* Gellio)

§ 6. Quod est enim hoc contra naturam imperfectum atque dimidiatum matris genus peperisse ac statim a sese abiecisse? *aluisse in utero sanguine suo nescio quid, quod non videret, non alere nunc suo lacte, quod videat, iam viventem, iam hominem, iam matris officia implorantem?*

§ 9. Quod cum sit publica detestatione communique odio dignum in ipsis hominem primordiis, dum fingitur, dum animatur, inter ipsas artificis naturae manus interfectum ire, quantulum hinc abest *iam perfectum, iam genitum, iam filium proprii atque consueti atque cogniti sanguinis alimonia privare?*

(*segue* Palmieri)

(*segue* Vegio)

Ne magistram omnium atque opificem naturam tanta iniuria afficiant, quae cum totas integras perfectasque filiorum suorum matres esse voluerit, ipsae contra iussa sua dimidiantes negligunt eos, aspernantur, deserunt, abiiciunt. Res monstri certe similis, ut *quos in abditissimis uteri recessibus non visos unquam sanguine proprio aluerint, cum in apertum prodierint, quos iam vident, quibus iam arrident et blandiuntur, quorum dulcia murmura officiorumque implorationes captant, illis tam immaniter lactis proprii dona denegent.*

Si id facere nequierint vel propter adversam corporis valetudinem (id namque impedimento esse potuerit) vel propter aliorum studium gignendorum, alumnas ac nutrices non viles equidem aut adventicias, verum quam maxime idoneas probandasque censeo.

p 640, E. ... *quod vel corrupti vel siccati lactis causa, vel malam propter valetudinem, vel gignendorum etiam aliorum desiderio filios saepius extraneis alendos commendent, non his certe repugnamus, quae cum acciderint, tamen eas summopere admonemus, ut summam adhibeant diligentiam in deligendis nutricibus.*

§ 19. *Id hercle ipsum est, quod saepe numero miramur, quosdam pudicarum mulierum liberos parentum suorum ne-*

p. 15. *Non sia dunque maraviglia se spesse volte adviene che uno ben formato corpo, e ottimamente disposto animo della*

p. 640, G. *Nec miremur postea quosdam quos honestissimis castissimisque ortos scimus parentibus, quod viles im-*

(*segue* Plutarco)	(*segue* Gellio)	(*segue* Palmieri)	(*segue* Vegio)
	que corporibus neque animis similes existere.	*natura paterna, per malizia o corruzione delle balie, sia depravato e disposto ad essere vizioso...*	*pudicasque sortiti sunt nutrices, longe parentum suorum moribus dissimiles extitisse.*
	§ 17. Quae, malum, igitur ratio est nobilitatem istam nati modo hominis corpusque et animum bene ingeniatis primordiis inchoatum insitivo degenerique alimento lactis alieni corrumpere? Praesertim si ista, quam ad praebendum lactem adhibebitis, aut *serva aut servilis* est et, ut plerumque solet, externae et barbarae nationis est, si *improba*, si informis, si *impudica*, si *temulenta* est; nam plerumque sine discrimine, quaecumque id temporis lactans est, adhiberi solet.	Che peggio si può fare a' piccoli che porgli al petto delle tartare saracine, barbare o d'altra bestiale e furibonda nazione, sanza riguardo di chi s'allieva?...	
		Molte ne sono ebre prima che cinte, aviluppatrici, dissolute d'ogni corrotto costume, e *ripiene d'umori putridi e nocivi*, le quali sanza considerazione de' temerari padri, lattano i nobili e bene nati figliuoli.	p. 640, F-G. Reiiciendae sunt morosae, difficiles, fatuae, stolidae, *temulentae*, *servae*, *improbae*, praesertim vero, quod a principio admonuimus, *impudicae.*
... praeterea ut maiorem in eos quos procreassent amorem benevolentiamque foverent. Quod... haud iniuria factum est. *Victus enim cibique sodalicium, quiddam benevolentiae et amoris incrementum existit. Nam et beluae dum a sociis pastus avellunt, magnum prae se ferre desiderium videntur.*	§ 21. Et praeter haec autem, quis illud neglegere aspernarique possit, quod, quae partus suos deserunt ablegantque a sese et aliis nutriendos dedunt, *vinculum illud coagulumque animi atque amoris, quo parentes cum filiis natura consociat, interscindunt aut certe quidem diluunt deteruntque?*	p. 16. Da questo dicono gli sperti filosofi spesso *seguire la diminuzione del legame naturale del materno amore*, però che lo inamorato desiderio del figliuolo, il quale debbe essere unito solo nella madre, si disiunge, e dassi in parte alla balia: quella effinge il piccolo in sè, quella chiama madre, in quella spera, e da lei domanda ogni necessario subsidio della sua prima età. *Quinci poi adviene che, cresciuti i figliuoli, non hanno*	p. 640, D. ... ad externas mulieres... tantum eis cibationis causa transferant, *quibus cum minus affectas esse manifestum sit propter alienatam ab ipsis eorum nutritionem, ita illos maiore saepius earum a quibus alimenta susceperunt, quam matrum desiderio moveri incertum non est, confirmari etiam augerique maxime omnibus animantibus solet, communi ex convictu amor exoritur.*
	§ 23. *Ipsius quoque infantis adfectio animi, amoris, consuetudinis in ea sola, unde alitur, occupa-*		

(*segue* Gellio)	(*segue* Palmieri)
tur et proinde, ut in expositis usu venit, matris, quae genuit, neque sensum ullum neque desiderium capit. Ac propterea oblitteratis et abolitis nativae pietatis elementis, quicquid ita educati liberi amare patrem atque matrem videntur, magnam fere partem non naturalis ille amor est, sed civilis et opinabilis.	*nella madre uno amore stretto in unione di continuata dilezione; ma piuttosto per opinione ritengono certa benivolenzia nata, poi furono cresciuti, secondo quello è loro detto da quelli con chi e' conversano.*

Essendo questo l'unico passo per il quale è sorto il problema di un rapporto di derivazione tra Vegio e Palmieri, si può dunque ora concludere che tale rapporto non esiste; e non c'è dubbio che ogni difficoltà che possa sorgere contro questa tesi, possa anche venire risolta nella stessa maniera, con la scoperta cioè di una fonte comune nell'antica letteratura, alla quale i quattrocentisti quasi esclusivamente si rifanno. Ma non si vuol negare con questo che tra i due autori un rapporto esista, anche se di altro genere: ché anzi il pensiero di Vegio è assai più vicino a quello di Palmieri che, ad esempio, a quello di Vergerio, autore certamente a lui noto, per un comune sentimento cristiano dell'uomo, per la cura dell'educazione affettiva prima che di quella intellettuale, anche se Vegio si propone il fine di formare l'individuo cristiano (ma che attui il suo cristianesimo nella vita civile), e Palmieri quello di formare il cittadino: affinità e differenze che richiedono un altro genere di ricerca.

Luciano Rainaldi.

VARIETÀ

NOTA SULLE REDAZIONI E LE PRIME STAMPE DEL MORGANTE

E. H. Wilkins (1), riprendendo in esame tutti gli elementi relativi alla data di composizione del *Morgante* (2), giunge a queste conclusioni:

il poema fu cominciato probabilmente non prima del 1461;

la stanza 53 del canto XIV dovette essere scritta nell'autunno del 1462 o non molto dopo;

le stanze 150-179 del canto XVIII furono scritte prima dell'aprile 1468;

le stanze 170-173 del canto XIX furono scritte presumibilmente nel 1471 e prima del marzo 1472;

la stanza 100 del canto XXII fu scritta nel o dopo il 1471.

Il poema nella redazione in 23 canti era certo finito, o meglio frettolosamente concluso (3), ed era stato messo a stampa, come sembra, dalla tipografia di Ripoli (4), prima dell'11 novembre 1478, quando il Duca Ercole I di Ferrara chiedeva ad Antonio Gondi una copia di quella prima edizione, oggi perduta (5).

I cinque canti aggiunti (XXIV-XXVIII), che compaiono per la prima volta nella stampa di Firenze, Francesco de Dino, 7 febbraio 1483, dovevano, mi sembra, costituire in origine un poema a sé (*Rotta*), anche se ricco di riferimenti al precedente e ad esso riallacciantesi in più punti (6).

---

(1) *On the dates of composition of the Morgante of Luigi Pulci*, in *PMLA*, LXVI, 1951, pp. 244-250.

(2) Tali dati erano stati raccolti, ma non sfruttati esaurientemente, da G. Volpi, *Del tempo in cui fu scritto il Morgante*, in *Rassegna emiliana*, II, 1890, pp. 550-554; *Note critiche al Morgante*, in *La biblioteca delle scuole classiche italiane*, VI, 1894, pp. 263-266; Introduzione al *Morgante, Stanze scelte e commentate*, Firenze, 1927.

(3) F. Ageno, *Le tre redazioni del Morgante*, in *Studi di filol. ital.*, IX, 1951, p. 7.

(4) E. H. Wilkins, *On the earliest editions of the Morgante of Luigi Pulci*, estr. da *Papers of the Bibliographical Society of America*, XLV, 1951, p. 17.

(5) A. Luzio, R. Renier, in questo *Giornale*, 21, 1893, p. 212, n. 2; G. Reinchenbach, *Matteo Maria Boiardo*, Bologna, 1929, p. 134. Un'altra prova è fornita dall'inventario dei libri di Lorenzo il Magnifico raccolti nella villa di Poggio a Caiano, inventario che porta la data del 29 settembre 1480, cfr. G. Volpi, *Una nota di libri posseduti da Lorenzo il Magnifico*, in *Rivista delle biblioteche e degli archivi*, XI, 1900, p. 134; Wilkins, *On the earliest editions*, p. 4.

(6) Ageno, pp. 6-8.

I rapporti fra i due poemi e la probabilità che la composizione del secondo, ampio la metà circa del primo, abbia richiesto un lasso di tempo lungo in proporzione, mi inducono a credere che i canti XXIV-XXVII fossero in parte già composti prima del novembre 1478, e anche prima che fosse compiuto il poema in 23 canti, o almeno che gli venisse apposta la sbrigativa chiusa che annuncia la *Rotta* (XXIII 48-54) (1).

Ma poiché sul principio del canto XXVIII si accenna alla morte di Lucrezia Tornabuoni, che avvenne il 25 marzo 1482, è certo che l'ultimo canto fu composto fra tale data e il 7 febbraio 1483.

In un altro studio E. H. Wilkins (2) ha riesaminato la questione delle edizioni del *Morgante* fatte vivente l'autore. A parte l'edizione perduta X, cui si è già accennato, si conoscono: quella in 23 canti, portante l'indicazione di Firenze, apresso Sancto Iacopo di Ripoli, senza data, della quale una copia superstite appartiene all'Accademia di scienze, lettere ed arti di Modena (M); quella pure in 23 canti di Venezia, Luca Venetiano, 26 febbraio 1482, di cui un esemplare è alla Nazionale di Parigi (P); quella in 28 canti, datata, come si è detto, di Firenze, Francesco de Dino, 7 febbraio 1483, e conservata al British Museum (L) (3).

L'edizione M è stata considerata fin dal suo ritrovamento (4) come identica a quella ricordata nel *Diario* della tipografia nella primavera del 1482 (5). Secondo il Rajna (6), essendosi protratta la stampa fino ai primi d'aprile 1482, l'edizione fiorentina fu finita un po' dopo quella di Venezia, che porta la data del 26 febbraio 1482.

E. H. Wilkins osserva però che l'identità delle due stampe non è sicura: il carattere impiegato per l'edizione fu usato nella stamperia nel periodo che va dal 1481 al 1484; di parecchie opere si fecero due edizioni nel giro di pochi anni o mesi; non di tutte le edizioni ricordate nel *Diario* si è conservata qualche copia, e non tutte quelle di cui esiste un esemplare superstite sono menzionate nel *Diario*.

Ora, io ho potuto dimostrare in base all'esame interno dei testi che M rappresenta una redazione del poema *anteriore* a quella rap-

---

(1) S. Von Arx, *Alcune notizie intorno alla prima edizione del Morgante*, in questo *Giornale*, 50, 1907, pp. 347-353, e C. Pellegrini, *Luigi Pulci, l'uomo e l'artista*, Pisa, 1912, p. 46, ammettono che i cinque ultimi canti siano stati in parte composti prima del 26 febbraio 1482, data dell'edizione di Venezia, cfr. Wilkins, *On the dates*, p. 250.

(2) Il citato articolo *On the earliest editions*, ecc.

(3) Una seconda copia mutila si trova a Manchester, nella John Rylands Library, Wilkins, *On the earliest editions*, pp. 20-21.

(4) F. Patetta, in *Memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti di Modena*, S. III, vol. VIII, 1909, p. xxvi, cfr. *Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1908, I, p. 2393.

(5) E. Nesi, *Il diario della stomperia di Ripoli*, Firenze, 1903, pp. 52 e 67.

(6) *Per un'edizione critica del Morgante*, in *Studi di filologia italiana*, III, 1932, p. 88.

presentata da P, il quale presuppone una revisione abbastanza profonda da parte dell'autore (1).

Bisogna dunque ammettere che M risalga al 1481, e che si siano verificate per l'appunto quelle tre circostanze, il cui concorso sembrava allo stesso Wilkins cosa improbabile, cioè:

che nel periodo che va dal principio del 1481 ai primi d'aprile 1482 siano state stampate nella tipografia di Ripoli due edizioni del *Morgante*;

che l'edizione da noi conservata (M) non sia ricordata nel *Diario*;

che dell'edizione ricordata nel *Diario* (R) non sia rimasta traccia.

La presenza di errori comuni in M e P, che ho ritenuta una prova (del resto non necessaria) dell'esistenza di X (2), si presta ora ad una interpretazione diversa.

M ha nel frontespizio un accenno alla celebrazione di Carlo Magno, che è in chiara relazione col contenuto delle prime ottave del poema (3), e sembra affermare che il titolo di *Morgante* fu imposto all'opera dal volgo: altra prova, se ve ne fosse bisogno, dell'esistenza di X (4).

Poiché d'altronde vi leggiamo che la stampa fu condotta sullo « original proprio » di mano dell'autore, possiamo credere che sia servito come modello un esemplare di X rivisto e corretto dal Pulci (5).

Che P, assai più vicino di M alla redazione definitiva L (6), sia stato condotto su un altro esemplare di X, in cui fossero stati introdotti i miglioramenti apportati a M e i molti nuovi, non è cosa, naturalmente, che si possa escludere in linea di principio. Tuttavia sembra più probabile che P (come verisimilmente l'edizione ripolina perduta R) sia basata per l'appunto su M, e che gli errori comuni non siano che errori di M passati in P (7).

---

(1) *Le tre redazioni del Morgante*, pp. 14-26.

(2) *Le tre redazioni del Morgante*, pp. 10-12.

(3) Esclusa forse l'ottava I 6, che si può credere aggiunta dopo, cfr. G. Rotondi, *Rileggendo il Morgante*, in *Convivium*, 1936, p. 383.

(4) G. Fatini, *Sul titolo del poema pulciano*, in *Italica*, XXVI, 1949, pp. 47-55, avanza l'ipotesi che il titolo primitivo fosse per l'appunto *I fatti di Carlo Magno*, o qualcosa di simile; ma poiché l'inventario dei libri del Magnifico parla di un *Morghante*, E. H. Wilkins, *On the earliest editions*, p. 15, n. 26, ritiene l'ipotesi poco probabile.

(5) È vero che a simili affermazioni, ripetute anche nella stampa di Venezia, 1489, e in altra del 1545 o 1546, non è da prestar gran fede; ma per la stampa di Ripoli, fatta vivente l'autore e nella sua città, la verisimiglianza è maggiore. Cade dunque l'ipotesi (da me avanzata, pp. 14 e 15, per spiegare, insieme con la supposta data di M, il suo carattere di redazione anteriore a P), che M sia riproduzione senza mutamenti, e magari non autorizzata, di X, e che il suo frontespizio (fino a *Sancto Iacopo di Ripoli*) riproduca meccanicamente il frontespizio dell'edizione perduta. In M si può supporre che sia stata introdotta l'ottava I 6.

(6) Ageno, pp. 14-26.

(7) Probabilmente sono da aggiungere a questa serie alcune delle ripetizioni di MP eliminate da L, p. 29 del mio lavoro, e inoltre, p. 31, XII 33, 5 *come reina* (L *come a reina*); p. 28, XIII 54, 5 *poche* (L *poco*); p. 27, XXII 253, 7 *dice* (L *il dice*).

A ciò non contraddice la persistenza di qualcuno di tali errori in L, cioè nella redazione definitiva in 28 canti (1).

Resta da spiegare il fatto indubitabile che questa fu condotta, non su R, ma su P, con cui ha in comune una serie quanto mai probante e dimostrativa di errori di stampa, non ancora presenti in M (2). Ma questo problema è meno grave di quello riguardante la cronologia delle due edizioni, che rimaneva insoluto per le ipotesi precedenti.

La redazione in 28 canti fu detta *Morgante Maggiore* perché si volle così distinguerla da quella in 23 canti (3).

Resta da riassumere soltanto quello che riguarda le stampe del singolo episodio di Margutte (stanze I 1, XVIII 112-XIX 155) (4).

Del *Margutte* ricordato nel *Diario* della tipografia di Ripoli come stampato nell'inverno 1480-1481 (E^1), non ci è rimasto nessun esemplare (5).

Un altro, assegnato ai tipi di Bartolomeo Libri, Firenze, circa il 1485 (E^2), ci è noto attraverso un esemplare della Vaticana (6).

Di un terzo, la cui stampa si attribuisce ad Antonio Miscomini, Firenze, circa il 1490 (E^3), rimangono due copie, una della Casanatense di Roma e una della Colombina di Siviglia (7).

Finalmente il quarto estratto, stampato a Cremona da Cessaro parmesano nel periodo 1492-1495 (E^4), rimane in una copia della Nazionale di Parigi (8).

L'esemplare Vaticano di E^2 manca delle prime carte, cosicché il testo comincia dall'ottava XVIII 159.

Se si elencano le lezioni comuni (autentiche o erronee) per cui M e P differiscono da L, e si esamina in quei punti il testo degli estratti che possediamo, risulta immediatamente che esso non può riprodurre il perduto E^1, e neppure risale all'ultima redazione in 23 canti, ma deriva direttamente da L.

---

(1) *Le tre redazioni*, p. 13. Ma dall'elenco, già breve, va tolto X 51, 3 e XVI 48, 1 *nimica* ' né mica ', che è regolare; lo spostamento XI 100, 7-8 « e domandava di grazia *in che* modo - far gli dovessi, che corressi, il nodo », che ha altri esempi, e forse anche XX 28, 6 « Ma 'l buono *e 'l* bel », sostenibile.

(2) AGENO, p. 33.

(3) FATINI, *Sul titolo*; WILKINS, *On the earliest editions*, pp. 18-20.

(4) Questo potrebbe essere stato composto prima del resto del poema e averne costituito il nucleo iniziale, cfr. ROTONDI, p. 383 in n.

(5) NESI, pp. 48 e 119-120; A. PELLIZZARI, *I tre Morganti*, in *Scritti vari dedicati a Mario Armani*, Milano, 1938, p. 231.

(6) T. ACCURTI, *Editiones saeculi XV pleraeque bibliographis ignotae*, Firenze, 1930, p. 70; WILKINS, *On the earliest editions*, p. 5.

(7) D. REICHLING, *Appendices ad Hainii-Copingeri Repertorium bibliographicum*, Monaco, 1907, n. 1004; G. MELZI, P. A. TOSI, *Biblioteca dei romanzi di cavalleria*, Milano, 1865[3], p. 205; Biblioteca Colombina, *Catálogo de sus libros impresos*, Siviglia, [1916], V 147; M. SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, New-York, 1941, n. 6045; WILKINS, *On the earliest editions*, p. 5.

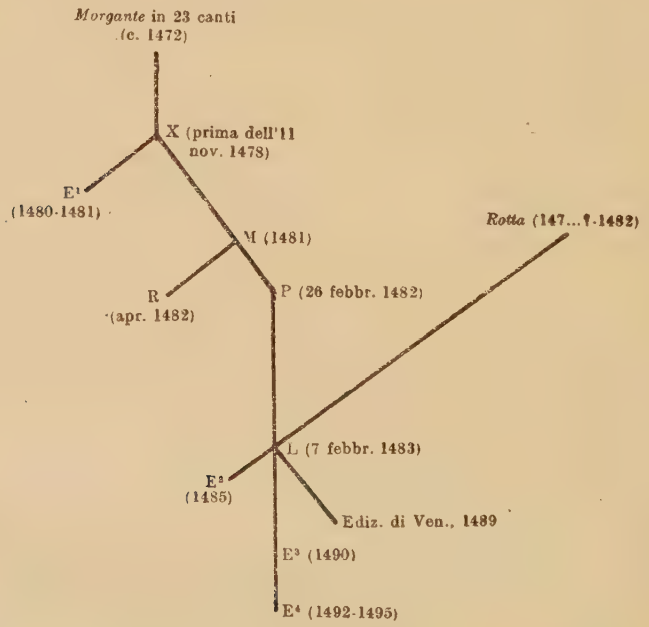
(8) MELZI-TOSI, p. 206; SANDER, n. 6046; WILKINS, *On the earliest editions*, p. 5.

		M P	L, E^2, E^4
XVIII	121, 6	et la roba	la roba
	130, 4	a parenti	i parenti
	132, 5	non mi bisogna	non vi bisogna
	134, 7	e' crucifissi spo(g)lio tutti quanti	e' crucifissi scuopro tutti quanti
	137, 3	icchase, fio	X, y
	150, 8	E' non fia un boccone	O non fia un boccone

		M P	L, E^2, E^3, E^4
XVIII	161, 1	a(r)ritrovare	a trovare
	189, 1	Questo sarà	Questa sarà
	190, 4	tramazato	strama(z)zato
XIX	12, 4	si rivoltò	si rivolse
	87, 1	reggeremo (reggierem)	regnerem(o)
	95, 6	Et (E) far	E fai
	110, 2	che dice	che 'l dice

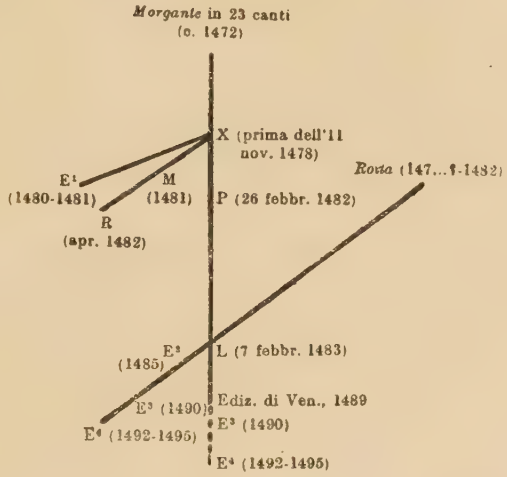
E^4 deriva da E^3: infatti entrambi leggono: XVIII 152, 6: ***hoste fare*** (L *fare oste*); XVIII 191, 7 ***Margucte*** (L giustamente ***Morgante***) (1).

La successione delle redazioni e delle stampe può dunque essere rappresentata così:



(1) Non si può escludere neppure che E^3 sia condotto addirittura sulla stampa di Venezia, Matheo di Codeca da Parma, 1489; di qui possono derivare (sebbene

Oppure, tenuto conto delle possibili varianti:



FRANCA AGENO.

si tratti di varianti facili, per cui gli estratti vengono a coincidere, evidentemente per caso, anche con MP): XVIII 119, 4 *io uccisi* (L *io v'uccisi*); XVIII 126, 8 *e altre* (L *et l'altre*).

LA REDAZIONE PAZZI DEL "GOVERNO DELLA FAMIGLIA,,

Quando Anicio Bonucci stampò il *Governo della Famiglia* tra le *Opere Volgari di Leon Batt. Alberti* (1), diede inizio ad un lungo dibattito sulla paternità di quell'opera, fino allora attribuita ad Agnolo Pandolfini, il quale si chiuse solo molti anni più tardi con un articolo fondamentale di F. C. Pellegrini su questo *Giornale* (2). Il Pellegrini dimostrò con argomenti storici e attraverso il confronto del *Governo* col terzo libro della *Famiglia* dell'Alberti, che il primo non era se non un « infelice travestimento » del secondo fatto probabilmente intorno al 1460, non attribuibile né all'Alberti né al Pandolfini. In vari luoghi del suo articolo (3) accenna di passaggio alle varianti tra le due redazioni del *Governo* stampate dal Bonucci, l'una preparata dall'Alberti, secondo la congettura del Bonucci, per la famiglia dei Pazzi, e l'altra per i Pandolfini. Queste due redazioni del famoso dialogo hanno interlocutori diversi, e il Bonucci, avendo visto un ms. una volta di proprietà di Guglielmo dei Pazzi in cui i nomi degli interlocutori potevano benissimo essere di membri della famiglia dei Pazzi, avanzò l'ipotesi già detta, cioè del rifacimento curato dall'Alberti per questa famiglia (4). Le non poche varianti delle due redazioni nella sua edizione rinforzano, almeno a prima vista, la possibilità di questa congettura. Purtroppo, il Bonucci non diede altre indicazioni o informazioni di questo ms. dei Pazzi, e tolse così la possibilità di controllare l'autenticità della redazione, che più tardi fu persino tacciata di essere una « cattiva e brutta impostura » del Bonucci (5).

Questa redazione però non è una invenzione del Bonucci, prima di tutto perché il ms. di Guglielmo dei Pazzi adoperato da lui si trova ora alla Biblioteca Nazionale di Roma, e in secondo luogo perché

---

(1) Firenze, vol. V (1849), pp. 11-227.

(2) Vol. VIII (1886), pp. 1-52. Un riassunto della controversia, con la bibliografia, si legge in G. MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, 2ª ed., Firenze, 1911, pp 233-45. Cfr. anche la 1ª ed. del 1882, pp. 553-63.

(3) Pp. 20, n. 1; 22, n. 1; 23, n. 2; 24, n. 1; 25, n. 1, 2; 30, n. 1; 32, n. 2; 38, n. 1.

(4) BONUCCI, *cit.*, V, p. 5, n. 1.

(5) V. CORTESI, *Il Governo della Famiglia di A. Pandolfini: studio critico*, Piacenza, 1881, p. 15.

altri mss. esistono alla Nazionale di Firenze, quasi certamente noti al Bonucci, i quali hanno lo stesso testo. Il Bonucci, per quanto dicesse di aver tenuto presente per la sua edizione della redazione Pandolfini « ben quindici Mss. del XV secolo », sembra effettivamente essersi servito di due soli mss. Magliabechiani, e così ha lasciato pensare che gli altri tredici non indicati fossero simili (1). Eppure ci sono a Firenze due altri mss. della Nazionale il cui testo corrisponde a quello della redazione Pazzi stampata da lui, e in cui gli interlocutori hanno gli stessi nomi della redazione Pandolfini, cioè Agnolo, Carlo, Giannozzo, Filippo, Pandolfo, Domenico (2). Questo fatto induce a pensare che siano esistite due redazioni Pandolfini, e che la cosidetta redazione Pazzi non sia altro che una di esse, in cui i nomi siano stati sostituiti da altri. La possibilità del caso inverso — cioè che una seconda versione Pandolfini sia nata col cambiamento dei nomi da una prima redazione Pazzi — viene smentita da un esame del ms. di Guglielmo dei Pazzi.

Questo ms. è il N. 354 del fondo Vittorio Emanuele della Biblioteca Nazionale di Roma. Scritto da mano quattrocentesca, consta di 70 fogli, numerati da 1 a 70 sul solo recto. Precedono due fogli di guardia non numerati, di cui il primo è bianco e il secondo porta la seguente iscrizione: *Questo libro e di ghuglielmo dei patj ed e bella chosa per l vivere umano e po chonforto allegierlo chi puo che ne chavera frutto pell anima e pel corpo.* Poi sotto si trova la firma: *Antonij Gulielmi de Pacciis.* Il testo, adespoto e anepigrafo, comincia alla c. 1^{r}: *Conosco figliuoli miei in questa mia maggiore eta fatto prudente...,* e finisce alla c. 65^{v}: *... et vincete gli impeti suoi con umilta, gravita et modestia.* Le cc. 66^{r}-70^{v} sono bianche. Il testo è trascritto senza interruzione o paragrafi, se non che il copista lasciò gli spazi per l'aggiunta dei nomi degli interlocutori. Questi spazi sono poi stati empiti in parte da un'altra mano, che aggiunse le seguenti iniziali o abbreviazioni, in inchiostro rosso dalla c. 1^{r} alla c. 34^{r}, in nero dalla c. 34^{v} alla c. 47^{v}, e di nuovo in rosso dalla c. 48^{r} fino alla fine: *A, a, An, an, ant* (Antonio); *fr, fra, Fran* (Francesco); *G, g, Gu* (Guglielmo); *Jo, io* (Giovanni). Gli stessi spazi però sono molto più grandi di quanto sarebbe bastato per ricevere questi nomi trascritti in pieno; anzi, ad eccezione di quelli lasciati davanti alle parole messe in bocca ad Antonio, sono di proporzioni tali da poter accogliere

(1) Bonucci, vol. V., p. 8, parla dei 15 mss., senza darne indicazioni. Cfr. ib., p. 115: *Trattato... ridotto alla sua vera lezione col soccorso principalmente de' codici magliabechiani.* Nelle note non accenna che a due mss.: Magl. VIII, 17 e VIII, 19. Non riesco ad identificare « il 22 » citato a p. 176.

(2) Sono il cod. II, VIII, 13 e il II, VIII, 15 che hanno lo stesso *incipit* del cod. Pazzi: *Chonosco figliuoli miei...*, e si accordano con quello in certi passi caratteristici, come p. es. nell'ed. Bonucci, pp. 28-30 (Pazzi), che ha notevoli varianti rispetto alla redaz. Pandolfini, ed. Bonucci, pp. 137-9.

due o anche più nomi, come per esempio, nella redazione Pandolfini, quelli di Carlo, Giannozzo, Filippo, Pandolfo e Domenico, che quasi sempre parlano in coro. Un rapido confronto di questi spazi con i nomi degli interlocutori della redazione Pandolfini non lascia dubbio che i nomi di questa famiglia dovessero originariamente leggersi anche in questo ms. di Guglielmo dei Pazzi. Un più attento esame lo prova sicuramente, perché è possibile vedere sotto le iniziali e abbreviazioni suaccennate, introdotte negli spazi da una mano diversa, tracce di altre lettere che sono state qual più qual meno espunte o coperte. In alcuni casi è lecito decifrare un originario *C* sotto *Jo*, e in un caso un *Car* (Carlo) si legge distintamente. La sostituzione delle iniziali sarebbe stata semplicissima, ché nella redazione Pandolfini gli interlocutori sono praticamente solo due, cioè Agnolo (*A*) e Carlo (*C*), primo se non maestro del coro degli altri. Le iniziali o abbreviazioni di questi potevano essere facilmente sostituite da *Ant* (oppure bastava lasciare *A* per Antonio) e dalle altre abbreviazioni (*Fr*, *Gu* ecc.). In alcuni casi, una tale abbreviazione è stata aggiunta non in uno spazio lasciato nel testo, bensì nel margine del ms., mettendo così in bocca a due persone diverse una parte di un discorso indirizzato ad Antonio, che nella redazione Pandolfini è pronunziato tutto da Carlo e compagnia (1). Tali aggiunte sono probabilmente dovute alla collazione di questo ms. con qualche altro, perché si trovano altre indicazioni che confortano una tale ipotesi. I margini del ms., per esempio, portano aggiunte scritte da mano diversa (certamente non quella del copista, ma è difficile dire se sia la stessa che aggiunse le iniziali dei nomi), che colmano lacune nel testo. Diamo qualche esempio. Nel discorso di Antonio: *Siate certi ch'e servi...* (ed. Bonucci, p. 81), la frase: *ma trovo alcuni e quali vogliono ch'e servi sappiano ubbidirli* era stata omessa dal copista, ed è stata aggiunta in margine. Un'altra omissione, dovuta anche essa ad omoteleuto e corretta poi in margine, è passata invece tale e quale nell'ed. del Bonucci senza la integrazione copiata in margine. Si veda p. 88: *...io non biasimerei le cose da serbare (per non lasciarle in uso della brigata) si serrassino ne' luoghi loro colle chiavi s'adoperano tutte ore, come della volta et cella, o della dispensa; queste consegnasse a uno de' più assidui di casa o più fidato.* Il passo omesso dopo *chiavi*, aggiunto poi in margine del ms., è questo: *e loderei che le chiavi tutte stessono appresso alla madre della famiglia, la quale*

(1) Per es. nel passo del ms. che corrisponde a p. 61 dell'ed. del Bonucci, le parole qui dette da Giovanni sono precedute da uno spazio abbastanza grande per accogliere due nomi (probabilmente quelli di Carlo e Giannozzo), in cui è stata scritta l'abbreviazione *Jo*. Questo discorso di Giovanni nella trascrizione del copista terminava con le parole ... *ci date voi*, ma in margine accanto a *Questa vostra dottrina* è stato aggiunto con inchiostro rosso un *Fr*. Il discorso viene così ad essere diviso in due. Cfr. la redazione Pandolfini, ed. Bonucci, pp. 172-3.

provvedesse ch'elle non andassono per troppe mani, anzi le tenesse appresso di se. Solo quelle chiavi che. Si confronti lo stesso passo nella redazione Pandolfini (Bonucci, p. 202).

Questo tipo di errore comune a ms. e edizione fa sospettare che alcune almeno delle varianti che contraddistinguono le due versioni del *Governo* siano da attribuirsi a negligenza e non ad intenzione. E difatti l'esame fatto su passi scelti delle varianti intercorrenti tra alcuni mss. delle due versioni e le edizioni del 1734 (ed. principe del dialogo Pandolfini) e del Bonucci, dimostra una complicata confusione dovuta certamente in parte alla trascurataggine dei copisti. Attraverso questa matassa è evidente che le due versioni sono sotto certi rispetti più vicine che non farebbe credere l'ed. del Bonucci (1). Ma rimane il fatto che due redazioni del *Governo* sembrano essere state fatte, l'una delle quali deriva dall'altra. Ci basti per adesso in questa situazione l'avere chiarito che sono tutt'e due redazioni Pandolfini, cioè che dovevano avere come interlocutori i nomi desunti da quella famiglia, — e che la così detta redazione Pazzi non è altro che una di esse, nella quale sono stati introdotti altri nomi per soddisfazione forse del possessore del ms. Sospetto che fosse lo stesso Guglielmo dei Pazzi, per il fatto che l'inchiostro adoperato nella iscrizione all'inizio del codice e nelle abbreviazioni dei nomi potrebbe essere lo stesso.

Rimane sempre insoluto però il problema importante: quando e da chi furono fatti questi travestimenti dell'opera dell'Alberti? Su questo, purtroppo, il ms. dei Pazzi non ci offre nessuna indicazione. Alcuni elementi del contenuto stesso del *Governo* fanno pensare, come dimostrò il Pellegrini, all'ambiente politico e sociale intorno al 1460, molti anni dopo la morte di Agnolo Pandolfini (1447). La data del rifacimento sarà certamente da mettersi prima del 1473. Il cod. 557 della Biblioteca Comunale di Verona, che contiene il *Governo* del Pandolfini, apparteneva ad Angelo di Zenobi Gaddi, morto come sembra in quell'anno (2). Ma quanti anni prima di quella data sia stato scritto il *Governo*, è la questione che rimane sempre da risolversi. È perciò curioso trovare un accenno al *Governo* in un opuscolo che riferisce un discorso fatto nel 1435. Pubblicando nel 1852 per nozze Sulpizi-Castori un opuscolo intitolato « Ammonimenti a fanciulla che va a marito » (Tip. V. Bartelli, Perugia) l'ab. R. Mar-

---

(1) Non faccio qui la dimostrazione che entro i limiti di questa nota sarebbe fuori posto. Aggiungo soltanto che la mia osservazione si basa sul confronto dei seguenti mss.: II, VIII, 13-15-17-19 della Naz. di Firenze e Ashb. 528 e 529 della Laurenziana.

(2) Alla c. 69^{r} del cod. alla fine del testo si legge: *Liber Angeli Zenobij de Gaddis de flor^{a}*. XV. Morì il 16 ott. 1473; cfr. le *Delizie degli eruditi toscani*, vol. IX, Firenze, 1777, p. 205.

chesi (1) dichiara di aver riprodotto da una antica miscellanea manoscritta, « che ci capitò, non ha guari, alle mani », certi consigli dati da messer Agnolo Pandolfini ad una giovane che stava per sposarsi. Il testo, secondo l'editore, fu steso evidentemente dal padre della giovane, ché nel margine del ms. si leggeva la seguente nota: *Questi ammonimenti li udimmo io e mia figlia da m. Agnolo, trovandoci appo lui in villa, l'anno 1435, pochi giorni avanti che ella andasse a marito.* Il ms., continua l'Abate, era in condizione poco buona, ed egli era perciò costretto ad integrare alcune lacune dovute al guasto del codice. Ora in questi consigli, che seguono assai da vicino certi passi del *Governo*, Agnolo esce a dire: *Ricordomi, nel mio libricino del governo della famiglia aver usato in consimile proposito una bene accomodata similitudine...*, e ripete poi la similitudine del ragno (cfr. Bonucci, cit. p. 178) qui applicata alla *savia donna di famiglia* (2). Se questo ms. era autentico, e se questo passo non è stato interpolato dall'Abate, il *Governo* doveva, secondo le apparenze, esistere già nel 1435, ed essere opera del Pandolfini! Questa testimonianza non è però tanto attendibile quanto a prima vista appare, quando si ricorda che nel Quattrocento si usava spesso immaginare dialoghi avvenuti a date e in circostanze vere o fittizie. Basta qui citare la stessa *Famiglia* dell'Alberti. Inoltre, gli argomenti avanzati dal Pellegrini per stabilire la data probabile della « composizione » del *Governo*, e il fatto che questo comprende alcuni passi corrispondenti al *Teogenio* dell'Alberti, opera scritta probabilmente dopo il 1436 (3), ci fanno considerare questi *Ammonimenti* con estrema riserva come prova della data del *Governo*. Nondimeno, la scoperta di questa antica miscellanea non sarebbe priva d'interesse, non solo per la considerazione della data, ma anche perché gli *Ammonimenti*, se sono autentici e veramente del Quattrocento, costituiscono un altro piccolo capitolo nella storia della fortuna del terzo libro della *Famiglia* dell'Alberti. La trascrizione a parte di questo libro e i rifacimenti o adattamenti di esso eseguiti per diverse famiglie nel giro di pochi anni dopo la sua composizione, indicano un interesse notevole in tali cose negli ambienti borghesi della metà del secolo a Firenze. Questo interesse li condusse a ripetere oppure a rimaneggiare le savie raccomandazioni del dialogo per la loro applicazione pratica

---

(1) Ristampato poi nel 1895 con lo stesso titolo, per nozze Sereni-Bologna, dal Priore D. Adolfo Balucani, presso la tip. V. Santucci, Perugia. Esemplari di tutt'e due le edizioni si trovano alla Nazionale di Roma.

(2) *Ammonimenti*, p. 15. Per la condizione del ms. e le osservazioni del Sig. Ab. cfr. p. 10: « ... io editore (abbia) messo alcuna parola del mio a supplir talvolta le lacune ».

(3) Cfr. Bonucci, V, p. 141. Per la data del *Teogenio*, vedi questo *Giorn.*, 60, pp. 431-2. Ma veramente solo il termine *ante quem* è certo, cioè il 1441. V. anche Mancini, *Vita*, 2ª ed. cit., pp. 170 sgg.

ai problemi domestici e sociali (1), e perfino a interpolare i nomi di membri delle loro famiglie in un trattato che, largamente diffuso con o senza il nome dell'autore, era presto diventato proprietà di tutti. E appunto questo mi sembra essere stato il caso della cosiddetta redazione Pazzi nella curiosa fortuna del *Governo della Famiglia*.

CECIL GRAYSON.

(1) Diversi mss. del sec. XV contengono il terzo libro solo; tra questi il Cod. Pal. Capponi 126 della Naz. di Firenze, che porta la data 1444. Alcuni squarci della *Famiglia* si leggono pure nello *Zibaldone* di Giovanni Rucellai. Cfr. MANCINI *cit.*, p. 243, n. 3.

RASSEGNE BIBLIOGRAFICHE

1. — Ugo Foscolo, *Prose varie d'arte*, a cura di Mario Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, vol. V della Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo (in-8°, pp. cxviii-458).
2. — Ugo Foscolo, *Epistolario*, volume secondo, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1952, vol. XV dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo (pp. xvi-620).
3. — Ugo Foscolo, *Epistolario*, volume terzo a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1953 (pp. xii-624).
4. — Ugo Foscolo, *Saggi e discorsi critici*, a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953, vol. X dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo (in-8°, pp. lxxiii-612).
5. — Ugo Foscolo, *Poesie satiriche*, introduzione critica, testo e note a cura di Guido Bezzola, s. l. e data (ma Milano, 1951).
6. — Francesco Pagliai, *I versi dei Silvani nelle « Grazie » del Foscolo*, estratto dagli *Studi di Filologia Italiana*, vol. X, pp. 145-412, Firenze, Sansoni, 1952.
7. — Nicoletta Festa, *Foscolo critico*, Firenze, Le Monnier, 1953 (in-8°, pp. 378).
8. — Giovanni Gambarin, *Note foscoliane*, estratto da *Convivium*, 1951, n. 6 (pp. 17).
9. — Walter Binni, *Linee di una storia della critica foscoliana sino al De Sanctis*, estratto dagli *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. XX, fasc. 3-4, 1952, pp. 39.

1. Il volume comprende quelle opere del Foscolo compiute o abbozzate (tranne, ben inteso, l'*Ortis*, che comparirà presto in un volume a sé, a cura di Giovanni Gambarin) « nelle quali lo scrittore più evidentemente si è prefisso il fine di una prosa artistica »; e cioè: il *Sesto tomo dell'Io*, il frammento intitolato *Sennuccio*, il breve saggio di traduzione della *Germania* di Tacito (in parte inedito), la versione di una lettera di Plinio, quella del *Viaggio sentimentale di Yorick*, la *Notizia intorno a Didimo chierico*, e le *Lettere scritte dall'Inghilterra*. Al *Viaggio sentimentale* segue una appendice, che offre le prime redazioni della prefazione (in parte inedite), un saggio della prima stesura della versione del *Viaggio*, e il primo disegno della *Notizia*. Le novità più importanti, in fatto di ordinamento e di interpretazione

degli scritti frammentari, dei quali finora non si avevano che edizioni cattive, riguardano il *Sesto tomo dell'Io*, e le *Lettere dall'Inghilterra. Sesto tomo dell'Io* è l'esatto titolo di quel cosiddetto « romanzo autobiografico » i cui frammenti, finora male interpretati e male ordinati, avevano disorientato critici e editori. Il Fubini, che già aveva condotto intorno ad essi indagini feconde (cfr. in questo *Giorn.*, 127, 1950 la *Rassegna Foscoliana* di Luigi Fassò) vi torna sopra nella vasta e densa introduzione del volume, ribadendo la conclusione che essi appartengono ad un'opera a cui il Foscolo attese nell'estate del 1801 « durante un breve intervallo nel lavoro di rifacimento e di compimento dell'*Ortis* ». Egli non solo è riuscito a leggere questi frammenti meglio dei precedenti editori, ma ha anche potuto disporli in un ordine che illumina la loro interna parentela: alla *Dedica* o *Proemio* fa seguire l'*Avvertimento*, nel quale leggiamo il colloquio con Diogene (cioè col Lomonaco), germe indubbio di quello che sarà il colloquio fra il Parini e Jacopo nell'*Ortis*, poi i primi tre capitoli, la lettera a Psiche, e da ultimo « Frammenti vari ed appunti ».

Lunghe e fruttuose anche le fatiche consacrate alle *Lettere dall'Inghilterra*, titolo che sostituisce a ragione quello vulgato di *Gazzettino del bel mondo*, che in realtà si riferisce solo ad una sezione di quelle lettere, e che è dovuto ad un equivoco dell'Orlandini. Nella introduzione del vol. il Fubini traccia una perspicua storia di questa opera, che il Foscolo pensò e ripensò non tanto « come descrizione oggettiva di usi e costumi inglesi, quanto come esposizione delle impressioni di un esule, il quale ' mentre scrive intorno alla nazione a cui è rifuggito ' ripensa pur sempre alla patria sua ». Fino ad oggi leggevamo le *Lettere* nei raffazzonamenti e nelle contaminazioni degli Editori Fiorentini: ora finalmente, grazie al Fubini, ne conosciamo il vastissimo e sempre rinnovantesi disegno, e i testi e i frammenti autentici e completi, ricostituiti con l'amoroso studio dei manoscritti. — Ottime cure il Fubini ha dato anche al testo del *Viaggio sentimentale*, riscontrato su quello dell'edizione originale di Pisa (1813), su un prezioso esemplare postillato dal Foscolo stesso, e sull'appendice dell'*Ortis* del 1817. Quanto alla *Notizia intorno a Didimo Chierico*, il nuovo editore non si è limitato a riprodurre l'edizione zurighese del 1816, ma l'ha corredata delle varianti ricavate dall'edizione pisana, per mostrare che quella di Zurigo non presenta solo correzioni di carattere stilistico, ma rispecchia « l'animo e le preoccupazioni del Foscolo negli anni dolorosi dell'esilio svizzero ». In conclusione un'edizione critica magistrale, che segna un indubbio avanzamento negli studi foscoliani (1).

---

(1) Su questo volume cfr. le recensioni di Lanfranco Caretti in *Letteratura e Arte Contemporanea*, II, 10 (luglio 1951) e di Sergio Romagnoli, in *Nuova Antologia*, giugno 1953.

2. Raccoglie le lettere scritte dal Foscolo tra il luglio 1804 e il dicembre 1808, cioè nel periodo che, iniziandosi col soggiorno a Valenciennes, ci porta alla prima versione di Sterne, ai *Sepolcri*, e al primo affacciarsi di *Didimo*, e si arresta alla vigilia della prolusione pavese. A Foscolo poeta si accompagnano Foscolo ufficiale e Foscolo innamorato (Marzia, Isabella Teotochi, Maddalena Bignami). Il periodo non offre al curatore un problema dell'interesse e della difficoltà del carteggio Foscolo-Fagnani Arese; vi sono però le 105 lettere a Marzia Martinengo Cesaresco, liberate dalle manipolazioni ugoniane, e ristampate nel testo sicuro già fissato dal Marpicati. (Cfr. in questo *Giornale*, 115, pag. 70 segg.). Il Carli ha, beninteso, dedicato ad esse nuove cure attentissime, specie per quel che riguarda la cronologia. E, a proposito di cure, è appena necessario avvertire che tutto questo secondo volume — come già il primo — è stato messo insieme, ordinato e commentato con pazienza, dottrina e acume ammirevoli. Osserviamo tuttavia che anche qui il Carli, ad onta delle obiezioni nostre e di altri, è ricorso all'espediente del Regesto finale, che egli difende, nella breve introduzione, con ragioni che non ci persuadono pienamente. È giusto peraltro riconoscere che le più delle 84 lettere riassunte e confinate in fondo al volume, non sono vere lettere, ma documenti militari, scritti o ricevuti dal Foscolo, di interesse generalmente scarso. Il che non toglie che davanti al riassunto di qualcuno di essi si rimanga perplessi. Si veda, per esempio, quello segnato col n. XLII, che il Carli stesso in nota definisce « documento singolare dei rapporti cordialmente confidenziali che intercedevano tra il Foscolo e il generale Teulié ». Numerose invece, e bene scelte, le lettere dei corrispondenti riprodotte integralmente (1).

3. Con un ritmo che fa onore a lui e alla Casa Le Monnier, il Carli prosegue nella sua dura e nobilissima fatica. Chi ha pratica di queste cose non può non rallegrarsi che egli, in meno di cinque anni, sia riuscito ad ammannire agli studiosi, in edizione solidissima, ben 1135 lettere foscoliane o dirette al Foscolo, numero a cui si arriva con questo volume (senza tener conto del Regesto). Superfluo avvertire che anche questo terzo volume è degno dei precedenti per l'intelligenza, l'acume, e l'erudizione che il Carli vi ha profuso; e che esso, non meno dei precedenti, riesce importante per la conoscenza della vita e dell'animo del Foscolo. Abbraccia il periodo (1809-1811) della prolusione e delle lezioni di Pavia, del *Montecuccoli* e dell'*Aiace*; ma anche dell'amore per la Giovio e dell'urto col Monti, a tacer d'altro. Novità simpaticissima della raccolta è l'ottimo *Indice dei*

(1) Su questo secondo volume dell'*Epistolario* cfr. le recensioni di Filippo Zampieri in *Il Ponte*, luglio 1952, e di Lanfranco Caretti in *Letteratura*, gennaio-febbraio 1953.

nomi (dovuto al Prof. Francesco Tropeano), che ne agevola grandemente la consultazione. Ad esso si aggiunge anche l'*Indice dei Corrispondenti*. Ed è giusto dar lode alla casa editrice che con questo volume ha distribuito, in separati fascicoli, anche gli indici dei nomi da servire pei due volumi precedenti. Quanto al Regesto (d'oltre 70 numeri) fortunatamente non riassume nessuna lettera del Foscolo, ma solo missive a lui di amici e parenti.

4. È il primo dei due volumi in cui l'edizione nazionale ci darà il Foscolo critico. Vi troviamo anzitutto i *Saggi sul Petrarca* nella redazione inglese definitiva del 1823, con le relative appendici, il primo getto dell'articolo sul Petrarca, e la versione dei *Saggi*, fatta da Camillo Ugoni fin dal '24. Com'è noto, il Foscolo cominciò a scrivere già nel 1819 un articolo sul Petrarca per l'*Edinburg Review*, ma poi, stanco degli indugi della rivista, anticipò un'edizione speciale in inglese, di otto copie sole, nel marzo del 1820. Il Foligno, riconoscendo il valore documentario di quest'opuscolo, lo ha opportunamente riprodotto, giovandosi di uno degli esemplari inviati dal poeta a Gino Capponi. Abbiamo adunque dei famosi *Saggi*, il primo getto, e la redazione compiuta; quest'ultima accompagnata da note, che danno le varianti offerte dalla precedente edizione di lusso del 1821, così come nelle note alla ristampa del primo getto sono indicati i rapporti che il testo ha con l'articolo comparso nella *Quarterly Review*, anziché nell'*Edinburg Review*. L'importante opera foscoliana ci è dunque offerta nei vari stadi della sua elaborazione, e in edizione accuratissima, perché il Foligno non ha risparmiato fatiche e ricerche per raggiungere la possibile perfezione, e non ha esitato ad affrontare l'accusa di « pedanteria » riscontrando con tutta diligenza i rimandi e le citazioni del Foscolo, spesso inesatte o incomplete. Proprio alla « pedanteria » si è poi sottratto correggendo le sviste e le trasposizioni classicheggianti della versione dell'Ugoni. Ai *Saggi sul Petrarca* seguono gli scritti sul Boccaccio, e cioè il *Discorso storico sul testo del Decamerone*, premesso all'edizione decameroniana del Pickering (1825), e l'articolo *Boccaccio*, pubblicato nel *London Magazine* del 1826. Del primo il Foligno addita, nelle note, le varie rispondenze con pagine e passi degli articoli *Epoche della lingua e della Letteratura Italiana*, che compariranno nel vol. XI dell'Edizione Nazionale; del secondo ci offre il testo inglese del *London Magazine*, il solo giunto a noi, dimostrando con ragioni persuasive, che quest'articolo rappezzato in fretta è l'ultimo, e non il primo degli scritti foscoliani sul Boccaccio. A riprova ha costruito anche un'utile tabella comparativa di rispondenze fra il *Discorso*, le *Epoche* e l'articolo. Il resto del volume è costituito da saggi editi dal Foscolo nel *New Monthly Magazine* e in altre riviste; cioè: *Federico e Pier della Vigna, Guido Cavalcanti, Michelangelo* (due articoli); *Tasso* (due articoli), *Amleto*. Di cinque il Foligno dà il testo inglese seguito dalla

traduzione in italiano degli Editori fiorentini, opportunamente ritoccata. Per il saggio sulle *Rime* di Michelangelo riproduce la versione di Eugenia Levi. Come tutti sanno, il Foscolo non era in grado di scrivere direttamente in inglese, e tutti i suoi saggi destinati alle riviste dell'Inghilterra sono traduzioni che egli affidava di volta in volta a letterati non sempre in grado di capire, e di tradurre senza tradire. Sarebbe quindi utilissimo ricuperare gli originali dettati in italiano o, talvolta, in francese. Ma purtroppo neanche la diretta conoscenza che il Foligno ha degli archivi inglesi, pubblici e privati, ha portato alle desiderabili scoperte. Fa eccezione il saggio *Della Gerusalemme Liberata tradotta in versi inglesi*, il cui originale ci è giunto nelle carte labroniche in due copie, una autografa, l'altra apografa. Il Foligno, omettendo la versione in inglese (fatta da Tomaso Roscoe), ha tenuto presenti entrambe le copie, delle quali avevano fatto cattivo uso gli Editori fiorentini, ed è riuscito a fornirci un testo assai più sicuro e soddisfacente. Del breve scritto sull'*Amleto*, rivendicato al Foscolo dal Cian, abbiamo qui il testo inglese, e, con lievi ritocchi, la versione italiana del Cian medesimo. Il bel volume, che ci fa attendere con desiderio gli annunciati *Saggi di Letteratura Italiana*, è adorno di un grazioso ritratto inedito di *Carolina Russel*, scovato dal Foligno presso i discendenti di colei a cui dobbiamo, a guardar bene, i *Saggi sul Petrarca*. Larga e precisa, nella vasta introduzione, la storia esterna e interna di tutti i testi (1).

5. Bella edizione non venale di soli duecento esemplari numerati, impressi con vivida eleganza dalla tipografia Capriolo e Massimini con i tipi Bembo su carta vergata sec. XIII. E bisogna dir subito che alla bellezza della veste corrispondono la serietà e la severità del metodo, e la larghezza e sicurezza dell'informazione storica. Il Bezzola stampa i *Frammenti di Sermoni*, il *Sermone* « Pur minacciavi », il *Capitolo a Leopoldo Cicognara*, il *Capitolo al Signor Zanetti*, la *Novella sopra un caso avvenuto in Milano ad una festa da ballo*, e gli *Epigrammi*. Per la ricostruzione critica dei testi è risalito, ogni volta che gli fu possibile, ai manoscritti, con risultati di indubbia utilità. Nell'iniziale avvertimento afferma, con bella modestia, che « non si illude di aver sempre visto giusto e colto nel segno », e che ben sa « che ancora parecchio rimane da fare »; ma basta confrontare, ad esempio, la sua edizione dei *Frammenti di Sermoni* (uno dei più tenebrosi testi incompiuti del Foscolo) con quelle del Carrer, dell'Orlandini, del Mestica, del Chiarini e del Martinelli, per avere la misura dell'importante contributo da lui arrecato agli studi foscoliani. Nell'introduzione al volume, oltre a tracciare una attenta e precisa descrizione delle fonti manoscritte fiorentine e labroniche,

(1) Cfr., su questo volume, LANFRANCO CARETTI, *Foscolo critico*, in *L'approdo*, II, 2 (aprile 1953).

il Bezzola studia la cronologia dei singoli componimenti, giungendo a conclusioni che difficilmente potranno essere modificate.

Anche le note, e specialmente quelle rivolte a identificare i personaggi colpiti dal poeta, mostrano una preparazione accurata, che conduce, a volte, a ipotesi nuove, altamente verosimili. Sola cosa desiderabile nel volume sarebbe stata l'inclusione della *Cantata* imitata dal Meli, della *Lettera al Naldi* in terzine, e del frammento del *Capitolo al Rottigni*, che invece il Bezzola ha escluso con la considerazione, un po' sottile, che i nostri vecchi li avrebbero piuttosto assegnati « al genere giocoso che non al satirico ». Non potevano, se mai, costituire una sorta di appendice? Duole che anche questi componimenti non abbiano avute le cure di un editore di così eccezionale valentia. Ma s'intende che questo nostro rilievo è, in sostanza, un augurio che vorremmo non rimanesse inascoltato.

6. Questo ampio saggio è la prova migliore che si potesse desiderare delle difficoltà a cui va incontro chi voglia dare una edizione veramente critica delle *Grazie*. Il Pagliai, che vi attende da anni molti per incarico del Comitato dell'Edizione Nazionale, pubblica qui un suo esperimento di trascrizione di tutte le minute autografe di quell'episodio dei Silvani, che, nell'edizione Chiarini, fa parte dell'Inno secondo. La trascrizione, fatta in modo da dare una esatta visione delle successive elaborazioni, è frutto di una fatica che si rivela immensa anche a un profano che abbia solo una vaga idea della grafia foscoliana. E non s'intenda fatica meccanica, perché essa è stata nel Pagliai naturalmente sorretta e accompagnata costantemente da un sempre vigile acume, e da una preparazione remota e recente, che si rivelano pienamente adeguati all'ardua impresa. Il che appare già dall'ampia e densa introduzione (pp. 145-257), la quale tocca il problema dell'elaborazione dell'intero carme, ed è riconfermato dalle note che si succedono ricchissime a piè di pagina, e in fine del saggio. Quest'indagine parziale, condotta dal Pagliai « tenendo presente il fine di riconoscere e valutare qualitativamente le forme caratteristiche dello svolgimento », dà sicuro affidamento sulla validità del metodo da lui seguito nell'intero lavoro, che ci auguriamo di non lontana pubblicazione.

7. Questo libro si direbbe sbocciato da una tesi di laurea coronata dalla « lode ». La Festa è infatti diligentissima e attentissima nell'esaminare tutta la vasta produzione critica foscoliana, e possiede un'ottima informazione riguardo a tutta la bibliografia, anche la più recente, del suo argomento. Ma di rado le riesce di staccarsi da uno schematismo un po' scolastico, che l'ha condotta anche a una certa inorganicità di costruzione: i primi capitoli, infatti, studiano gli scritti del Foscolo in ordine cronologico; invece per le opere della maturità ricorre a un ordine ideale proponendosi di « ricostruire a

grandi linee la storia della letteratura italiana auspicata e vagheggiata » dal Foscolo; proposito piuttosto ambizioso, e non del tutto rispondente al suo temperamento, e tuttavia non del tutto fallito. I capitoli migliori sono quelli riguardanti Dante, il Petrarca, il Boccaccio, e quello finale, intitolato *Foscolo e la critica del settecento*, e rivolto soprattutto a precisare il riconoscimento del valore degli scritti critici del Poeta nei giudizi e nelle opere degli studiosi posteriori fino al Carducci.

Il volume, insomma, come raccolta di materiale e di giudizi non sempre facilmente rintracciabili, è tutt'altro che inutile. Ed è anche giusto aggiungere che, a prescindere da certe punte polemiche un po' ingenue e inopportune, si fa leggere perché è scritto con simpatica chiarezza di linguaggio, e raramente cade nella sciatteria. Non mancano inoltre, qua e là, osservazioni particolari, spunti e richiami felici che meritano di essere sviluppati e discussi.

8. Le note, tutte interessanti e costruttive, sono quattro. La prima, *Il Foscolo e il Teatro*, richiama l'attenzione degli studiosi sopra un manifesto pubblicato a Venezia nel 1797, per proporre che si istituisse nella città un Teatro Civico « per instruire il Popolo ». In calce otto firme, la prima delle quali è quella di Nicolò Ugo Foscolo. Il Gambarin pensa che essendo il poeta il primo firmatario del manifesto ne sia stato anche l'estensore; e questa ipotesi — non contraddetta dallo stile del manifesto — ci sembra giusta. Non per nulla il *Tieste* era stato applaudito al teatro Sant'Angelo nel gennaio di quell'anno. La proposta cadde nel vuoto, e suscitò anzi una protesta, che il Gambarin pensa provenisse « da qualche acceso democratico dal puritanesimo assai spinto » e disposto a vedere nel teatro, anziché una funzione educativa, uno strumento di corruzione.

La nota seconda delinea rapidamente i rapporti del Pieri col Foscolo, e pubblica una lettera inedita del Corcirese al Poeta, nella quale chiede il suo giudizio sui « Discorsi cattedrattici » da lui pronunziati al Liceo di Treviso. La lettera è del 26 luglio 1810, ma il Foscolo non gli rispose che nel luglio 1811: prova della scarsa stima che nutriva per quel greco, che il Gambarin giustamente definisce « presuntuoso, egoista, maledico, senza carattere, intento solo al suo utile particolare, tenace e sfrontato profittatore delle amicizie ». Segue il racconto di *Una ignota disavventura giudiziaria del Foscolo*, cioè del guaio in cui si cacciò a Londra il povero poeta nel 1820, rilasciando ai suoi creditori, per evitare la prigione, una cambiale tirata su persona fittizia di Santa Maura, ma usando un nome che, forse a sua insaputa, rispondeva a quello del vivente Dessila Mastraca. Per poco non ne nacque uno scandalo. Poi tutto finì con una pietosa lettera di scuse e di spiegazione che il Foscolo dovette indirizzare a Venezia il 28 marzo di quell'anno. Il Gambarin la pubblica per la prima volta, scoprendone il destinatario, che era Dimitri Mastraca,

padre dell'autentico Dessila Mastraca, e illustrandola come un triste documento che prelude al pietoso episodio del '24, da cui il Poeta fu effettivamente condotto nelle carceri dei debitori.

L'ultima nota (*Quel grande che temprando...*) torna sui famosi versi dei *Sepolcri*, mettendo in rilievo il passo, fin qui non osservato, d'un verbale delle adunanze patriottiche, a cui Ugo prese parte in Venezia (17 agosto 1797): « Colla sua solita energia Foscolo sostiene l'opinione di Giangiacomo Rousseau che il *Principe* del Machiavelli sia il libro dei Repubblicani, poiché quest'autore mostra indirettamente al popolo il rovescio della medaglia nell'istruzione e ne' consigli che dà ai tiranni ecc. ». Non basta: il Gambarin nella difesa del Monti, che è del 1794, ha scovato un altro passo che conferma l'interpretazione del Machiavelli persuasore di libertà in veste di laudatore dei principi; interpretazione « che non è un giudizio critico e storico a sé stante, ma s'innesta in tutto il pensiero e l'atteggiamento politico del Foscolo ». E dopo i *Sepolcri*? Il Gambarin prende in esame i *Frammenti sul Machiavelli*, da me riordinati per il volume VIII dell'Edizione Nazionale, e dimostra che nel primo gruppo di essi, rivolti a confutare il Ridolfi, persiste l'interpretazione accolta dal Rousseau « con qualche particolare che ne modifica o mitiga l'assolutezza », mentre nel secondo gruppo, riproponendosi il problema a proposito del Roscoe, lascia trasparire forti dubbi da risolvere con lavori più ampi, che poi non scrisse. Questa nota è importante così per i commentatori dei *Sepolcri* come per gli studiosi del pensiero politico del Poeta, mentre è ovvio che le tre precedenti non possono essere trascurate dai suoi biografi.

9. Questo breve e denso saggio, che traccia la storia del « problema Foscolo » nella critica italiana, fino al De Sanctis, è suddiviso in quattro capitoletti. Il primo si sofferma sui giudizi formulati dai contemporanei, quali la Teotochi Albrizzi, il Bettinelli, il Cesarotti, il Torti e il Montani. Il Binni sottolinea come particolarmente « sensibili » le pagine pubblicate da quest'ultimo nell'*Antologia* del 1829, poiché il Montani per primo seppe valutare degnamente la *Notizia di Didimo Chierico*, scorgere il nesso fra il *Viaggio Sentimentale* e le *Grazie*, e superare, come inutili, le accuse moralistiche contro la vita del Poeta.

Passa poi alla *Polemica Risorgimentale sul Foscolo*, uomo e cittadino, cioè sulla « validità della sua figura esemplare e risorgimentale, sulla coerenza e sincerità della personalità e del sentimento della sua poesia ». A questa polemica dette l'avvio la ben nota *Vita* del Pecchio (1830), che — osserva acutamente il Binni — « offre chiari spunti all'idealizzazione del Poeta in quella figura esemplare che pure in certa misura limitava ed ironizzava ». La critica agiografica che segue (Carlo Gemelli e altri) mette capo al Mazzini, che, ridotto il pensiero foscoliano a passione, impose a lungo la sua interpretazione

del « poeta civile ». Ma accanto alla corrente romantica il Binni scorge e scruta attentamente la corrente a tendenza moralistica e cattolica, che s'inizia con lo Scalvini, e, attraverso la incomprensione del Rosmini, giunge alla stroncatura del Tommaseo, « indubbiamente vivacissima e ricca di spunti particolari tutt'altro che trascurabili ».

Il terzo capitoletto, *Dal Carrer al De Sanctis*, è sostanzialmente dedicato alla rivalutazione del saggio che Luigi Carrer premise, nel 1842, alla sua edizione delle opere foscoliane, saggio che gli studiosi di solito dimenticano o fraintendono, mentre invece appare al Binni come « il più equilibrato e interessante che l'Ottocento, prima del De Sanctis, abbia dato sul Foscolo ». Se anche non riuscì a penetrare a fondo nella poesia delle *Grazie*, lo contraddistinguono « la limitazione del tema civile, il riconoscimento della natura lirica foscoliana, l'attenzione al piano letterario, la minuta fruizione di opere fino allora trascurate ». Attraverso il persistere della valutazione risorgimentale (Carlo Cattaneo, Giovanni De Castro, Amedeo Roux, Cesare Cantù) si arriva al riconoscimento non più polemico della grandezza del Foscolo, e alla adesione senza condizioni alla sua poesia, ma anche al pericolo di sentirlo solo come poeta patriottico. A questo pericolo reagì efficacemente il bellissimo saggio del De Sanctis (1871), che, pur lasciando aperti parecchi problemi, ci ha dato « una parabola nutrita e scandita dello sviluppo foscoliano che inverava e sintetizzava le sparse intuizioni più vive della critica precedente, e faceva insieme muovere la statua risorgimentale, mantenendo di quella il senso dell'unità spirituale del poeta, mentre, pur nella considerazione del valore indicativo dell'amore dei patrioti, sapeva aggiungere una esigenza nuova di vera storicizzazione ».

Il saggio del De Sanctis è analizzato dal Binni nell'ultima parte del suo lavoro con lucide pagine, nelle quali non manca il rilievo e la spiegazione della condanna delle *Grazie* (ribadita poi nella *Storia della Letteratura Italiana*); e vi si accenna, sia pure di volo, all'eredità desanctissiana nella critica del Novecento (Donadoni, Croce, Citanna, Fubini, Russo, De Robertis). Non vorrà il Binni donarci anche, a completamento di questo suo bel saggio, la storia dell'ulteriore critica foscoliana?

Luigi Fassò.

1) Rocco Montano, *Manzoni o del lieto fine*. Napoli, Conte editore (*Criterion*, Collana di Saggi, N. 2). II ediz. 1951, pp. 214.
2) Filippo Piemontese, *Studi sul Manzoni e altri saggi*, Milano, Dott. Carlo Marzorati, 1952, pp. 283.
3) Filippo Piemontese, *Manzoni*, Brescia, 1952, « La scuola » editrice, pp. 350.
4) Emilio Santini, *Storia della critica manzoniana*, Lucca, 1951, Casa edit. « Lucentia », pp. 102.
5) Luigi Russo, *Personaggi dei Promessi Sposi*, Nuova ediz., Bari, 1952, Gius. Laterza, pp. 417.

1) Il libro del Montano è costruito a problemi, gira intorno ad essi in una accensione dialettica che si pasce di se stessa con un gusto che diresti più di filosofo che di letterato. La poesia dei *Prom. Sp.* piuttosto che fatta rivivere nel tempo e nel concreto della sua espressione d'arte, vive in sé astratta, ricondotta all'essenzialità della sua ispirazione, tratta per dir con Dante dalla « guaina delle membra sue », fuori cioè della struttura ottocentesca o di comodo cui il Manzoni l'avrebbe piegata. Implicito tutto questo di già nella scelta del titolo, che viene da una risposta famosa in merito alla conclusione del romanzo, data dal Manzoni, al suo figliastro Stefano Stampa: « Che vuoi? — egli rispose — sarò probabilmente criticato di aver diminuito l'effetto della fine del romanzo continuando a descrivere la vita dei due sposi. Ma anche a me piace di più il lieto fine; e non ho potuto trattenermi dalla tentazione di stare un po' ancora in compagnia dei miei burattini ».

L'effetto adunque del romanzo non è per l'A. in quella storia di burattini — espressione che piaceva al Manzoni e adoperata altre volte e che ci dice tutta la letizia dell'artista nell'atto di raccontare la sua cantafavola —, non è nell'ispirazione idillica — vecchio qui il contrastro fra gl'interpreti — ma nella sua struttura metafisica trascendente: un mondo che ai nostri occhi, nonostante l'industria posta dall'A., finisce coll'apparire rigidamente meccanico, o se l'immagine non parrà troppo forte, come un muro eretto tra noi e Dio, al di qua del quale per poco che ti manchi non c'è che la disperazione.

Il che viene da una negazione che sta alla base dell'interpretazione del Mont.: La Provvidenza non c'è; o, diciamo più esattamente: non c'è una provvidenza storica, il mondo della storia è un ingranaggio che trae tutti nella sua rovina simile alla « bufera che mai non resta » dell'inferno dantesco, alla rigida razionalità della mente del Manzoni non è consentito che il più desolato pessimismo di fronte alla irrazionalità della storia, vista quale un banco di prova atto a rivelare la sostanza umana e divina di ciascuno di noi, nel senso della

nostra singola responsabilità morale e la capacità conseguente di amare il bene e odiare il male (V. specialmente le pp. 67, 107 e 114).

Le figure centrali e più alte della poesia del romanzo vengono fatte così Lucia e Gertrude, la speranza e la disperazione, il mondo celeste e il mondo del peccato, posti l'uno contro l'altro, e si può dire che tutto il romanzo sia ridotto a queste due figure, su di esse punta ad ogni ripresa il discorso. Si direbbe l'A. sotto l'influsso di correnti esistenzialistiche: la presenza del cielo è nel sentimento della nostra tremenda responsabilità morale, è nell'uomo di fronte alla sua coscienza.

Così per un eccesso di sospetto verso un immanentismo storico secondo il modulo laico e crociano — non vedendo egli quel circolo perfetto che si crea nel pensiero storico religioso del Manzoni tra immanenza e trascendenza, e per cui tutto scende da Dio e a Dio ritorna — l'A. finisce col fare a pezzi quei poveri burattini, col distruggere la bella, bella e triste favola o storia del secolo XVII, col ridurla a insignificante episodio. Il Mont. guarda soltanto alle « situazioni assolute » (pag. 167): « L'angoscia di Lucia al castello, l'accoramento per la fuga dai monti, la trepidazione davanti a Gertrude, la muta opposizione a donna Prassede, l'ansia di Renzo al Lazzaretto, la lunga pena della fuga, i timori e le speranze della dimora bergamasca, la gioia triste del ritorno » — i luoghi insomma dove è possibile situare la linea d'uno sviluppo morale-religioso, dove la poesia è fatta d'angoscia e di dolore. Ciò che è emozione, psicologismo o anche soltanto ritratto fisico, è fatto restare fuori dell'interesse morale del Manzoni e quindi fuori del raggio delle sue facoltà fantastiche inventive.

La tesi, qualunque essa si sia, attrae per il calore e la virtù intrinseca della trattazione, e molte pagine sono pregevoli per finezza e sensibilità e giovano in ogni modo a fissarci su alcune prospettive, che se anche non del tutto nuove, pur piace veder approfondite. E piace, sebbene ogni capolavoro, ogni forma d'arte, faccia come ben si sa un tutto a sé, quel ripensare i *Prom. Sp.* in termini di letteratura moderna, fuori di certi paradigmi fatalmente scolastici: anzi, in questo senso, diremmo che il Mont. ha tradotto in termini critici, o almeno ha aiutato a spiegarci, quel sentimento tutto intimo di insoddisfazione che è di molti dinanzi a tante pur belle espressioni della narrativa moderna in confronto col romanzo del Manzoni.

Qui l'impegno maggiore dell'A., a dimostrare come nei *Pr. Sp.* sussista quel tanto d'arte o quel molto che valga a salvarli da un possibile naufragio nel tempo, e faccia che tenga testa, anzi, ai migliori modelli della letteratura contemporanea. Si veda ad es. il parallelo Manzoni-Flaubert. Senonché troppo l'A. si lascia prendere la mano e, per scrutare ogni zona del suo ideale paesaggio, finisce col perdere di vista la strada, in un andirivieni che rende faticosa la lettura del libro, simile ancora ad un bosco più che a un ordi-

nato giardino. Per riuscir meglio poi nella dimostrazione della realtà poetica del romanzo manzoniano, vengono rimesse in discussione questioni ormai risolte e scontate. Quelle ad es. di poesia e oratoria, della classicità ed essenzialità dell'arte del M., del concetto di vero e verosimile, del giansenismo ecc.

L'amor della tesi porta l'A. a fraintendere non solo come dicevamo la poesia del M., ma il pensiero; quello più profondo di cui quella poesia è investita. Dove si parla dell'interpretazione della storia si può leggere un giudizio come questo (pp. 114-115): « E non può essere che di Renzo la pretesa di comprendere qualche cosa nel gioco oscuro della storia o di aver imparato a governarvisi. O di Agnese alla quale non par dubbio che anche alle sue povere cose abbian fatto la guardia gli angeli » — giudizio che, non se l'abbia a male il Mont., ci pare un'eresia, perché ci svuota e ribalta tutto il romanzo, affacciando un Manzoni non più Manzoni, che abbia potuto giocare su cose così serie come la fede di due semplici creature. In questa specie di storia naturale cui dall'A. è ridotta la storia umana, l'uomo diventa un automa. Nel ... *Nui — chiniam la fronte* dei versi del *Cinque Maggio* egli vuol trovare una conferma alla sua tesi della rinuncia del poeta a porsi un perché sul significato di quella apparizione e parla di Napoleone come di una grandezza profana. Ma nei versi che seguono ai citati e che l'A. non riporta, nel *Volle in lui — del creator suo spirto — più vasta orma stampar*, non appare espresso, e con forza, proprio un concetto opposto a quello di storia profana? Pel M. la storia non è sempre sacra, non foss'altro che per il mistero ch'essa include in sé?

Inutile aggiungere dopo quanto s'è detto, che in questo mondo manzoniano senza sorriso, il grande assente resta l'elemento comico, fondamentale, ben si sa, perché non episodico, all'ispirazione e alla visione della vita del poeta. Don Abbondio è ignorato.

L'unico capitolo del libro ove si stia all'ispirazione del poeta nel concreto della sua espressione è quello sulla conquista della forma, ed è il più persuasivo e meglio condotto. Lo guida il principio ormai acquisito dopo le notazioni del Busetto, del Momigliano, del De Robertis (e li avremmo desiderati messi in evidenza), che la revisione linguistica del 1840 non deve venir limitata al fatto lingua, ma è anche di stile, nell'implicito bisogno percepito dall'artista di raggiungere un'espressione perfetta e unitaria — esigenza invero di tutti i grandi poeti e di cui non penso sia da fare un merito speciale al M. Pur il capitolo giova e per questa e altre precisazioni, come ad esempio questa che nell'uso fiorentino è da comprendersi pure il fiorentino della tradizione, e l'altra, che l'uso fiorentino gli servì solo di punto di riferimento o schema normativo a fondare su di esso l'equilibrio interno della sua prosa.

Giusta poi la rivendicazione degli scritti teorici del M. sulla lingua, solo che io non li riporterei a una reale coscienza critica

quanto all'impostazione teorica del problema, che resta nelle forme dell'antico (giovi citare qui gli scritti di G. Bertoni, *La vecchia e nuova questione della lingua*, in *Nuova Ant.*, 16 novembre 1938 e di A. Schiaffini, *Le origini dell'italiano letterario e la soluzione manzoniana del problema della lingua dopo l'Ascoli*, in *L'Italia dialettale*, Pisa 1929). In altre parole, il nuovo è da riferirsi soprattutto all'intuizione dell'artista. L'*Italia dialettale* dell'Ascoli era ancora da venire.

2) Il volume del Piemontese presenta cinque buoni saggi manzoniani inquadrati nella cornice di una visione generale dell'opera manzoniana.

Le ripetizioni, o ritorni di idee o di nomi e di concetti sono addebitabili al fatto che tali saggi appartengono a momenti diversi (tra il 1947 e '50) e l'A. ha conservato loro la forma originaria di conferenza o rassegna in cui eran nati, con quello anche che è proprio di tali scritture, il gusto della parola ornata o del discorso diffuso. La piattaforma, per così dire, è rappresentata dal saggio sul *Manzoni lirico*, come quello che tenta un'interpretazione generale di quella poesia, ed è pertanto a nostra veduta anche il più sostanzioso. Non c'è problema o della vecchia o della nuova critica che non venga affrontato e passato al vaglio di una critica sottile, e di là movendo, attraverso cioè la storia, come si dice, della questione – che è già notevole pregio dell'opera – ei giunge alla formulazione delle sue proposizioni. L'attenzione maggiore è sempre volta alla scoperta della bellezza del canto, alla sua perennità, nell'universalità dei temi e dei problemi di vita spirituale onde si è nutrito. Leopardi e Manzoni sono visti come i poeti rinnovatori dei moduli poetici dell'età passata, che aprirono alla poesia le strade che noi ancora battiamo: il Leopardi per la purezza del canto nell'abbandono sentimentale e fantastico, il Manzoni per la pregnanza del pensiero, la sostanza ideale e religiosa dell'ispirazione. Il peso logico riscontrabile nella sintassi dell'espressione poetica, già notato dal De Robertis, è riportato dal P. alla mancanza d'un centro ideale e lirico, quale è nel Leopardi, onde la frammentarietà estetica degli inni sacri e delle odi, come per una ispirazione discontinua che si esaurisca di volta in volta nel giro di pochi versi o strofe, sì da farci presentire sin d'ora, per codesta prevalenza degli elementi o schemi discorsivi e logici, che lo sbocco naturale della grande ispirazione sarà nelle forme più proprie del racconto in prosa.

È notazione indicativa e da tener di conto; da non estendersi però, pensiamo, oltre i primi quattro inni se non con cautela: ché non vorremmo, di là movendo, che con troppa facilità si corresse a negare con l'unità lirica anche la grandezza del M. lirico della *Pentecoste*, del *Cinque Maggio*, dei *Cori*.

Il secondo studio su *Teologia e poesia negl'Inni sacri* intende liberare l'ispirazione manzoniana da ogni interpretazione in senso im-

manentistico o idealistico, e vi si afferma di contro la purezza di trascendente religiosità, purezza sorpresa nel punto in cui la vita terrena cessa per scomparire nell'eterno, ove solo la grande poesia trova il suo luogo.

Coerente la posizione presa dall'A. rispetto al giudizio oggi corrente intorno alla produzione lirica giovanile del poeta e al significato da darsi alla conversione religiosa, della quale si discorre in particolare nel terzo saggio sopra *La poesia del Manzoni e il Giansenismo*. Per detta lirica leggiamo analisi attente che spiace non poter qui riferire o discutere; ben circoscritto è anche il classicismo del M. in confronto a quello del Monti, intorno al quale piace che il P. non cada nelle solite convenzionalità di giudizio. Quel mondo lirico appare all'A. come un mondo in sé chiuso e la conversione quindi come un taglio assoluto col passato. Circa quest'ultima, il P. segue in gran parte le conclusioni del bellissimo libro di Piero Fossi (*La conversione del Manzoni*). A dire però il nostro pensiero, fu errore della critica, direi meglio della ragion critica, quello di troppo sdrammatizzare la crisi di coscienza del giovane M., in reazione, forse, a quanti troppo la drammatizzarono: e il P. mi pare inclini verso quei primi.

Ma su questa dibattutissima questione sarà sempre difficile trovare un punto di convergenza. Naturale quindi che in armonia colla sua visione, il P. trovi assai poco di esteticamente vitale, il verso bello un'eccezione, entro la poesia giovanile, e tutt'inteso com'è ai valori formali di essa, ammiri dell'*Urania* la squisitezza perfetta — e finissima l'analisi che ci fa leggere — ma la consideri come un passo indietro rispetto all'*Imbonati*.

Questi due saggi su *Teologia e poesia* e *La poesia del M. e il giansenismo* riescono in fondo una cosa sola. La tesi molto saggia che sta alla loro base è che molti interpreti del M., fissandosi su proposizioni troppo strettamente teologiche, si sono dimenticati che il Manzoni non è un teologo, e le verità religiose le visse da poeta, in adesione ai principii di fede più semplici e universali.

Dopo le tante discussioni sul giansenismo manzoniano, soverchio dilungarci su di esso, e forse anche l'A. avrebbe potuto qui scorciarsi la strada; ma piace almeno che egli non si trovi tra quelli che per un eccesso di ortodossia identificano il giansenismo col diavolo e chiudono gli occhi di fronte alla verità. Ben fa il P. ad accettare la equilibrata conclusione di Cesare Angelini (*Manzoni*, Utet, 1942, pp. 35-36, nota), che: « Influenza giansenistica nel Manzoni, dunque, ci fu, ma tutta in bene...; — quel più che nel giansenismo traboccava in eresia, egli lo temperò col suo sapiente equilibrio, con il suo intimo senso delle cose cattoliche ».

Lo studio che segue è d'interpretazione dell'*Adelchi* ed è il più ampio ed impegnativo. Tuttavia ci lascia in qualche incertezza la tesi fondamentale su cui poggia e sia pure originale e sensata. Si sa

cioè come l'*Adelchi* rappresenti il punto più acuto del pessimismo manzoniano. Pessimismo che il Russo, e anche questo è noto, addebita all'influenza giansenistica del concetto di grazia, ed Enzo Bottasso in un acuto articolo (apparso in *Belfagor*, I, 1947) a una seconda svolta o più pacata ma non meno profonda crisi religiosa (pag. 35).

Il P. addebita invece quel pessimismo acuto dell'*Adelchi* a una forma di più acuto storicismo, ossia alla tragica impressione ricevuta dal M. storico e moralista dalla violenza di quel mondo barbarico. E poiché quel pessimismo, com'è noto, è specialmente o quasi tutto raccolto ed espresso nella figura di Adelchi, il P. la rituffa nella storia, ne fa l'esponente di un momento particolare del sentimento storico ora descritto, e di conseguenza vede la tragedia come l'opera di poesia in cui lo storicismo generale del M., colla poetica che egli ne derivò, si presenti col suo maggiore peso.

Tutto ciò indipendentemente dalla visione religiosa uguale sempre a se stessa. La notazione è certo attraente, ma non so se facilmente accettabile. Noi preferiamo un Manzoni che adegui a sé la storia piuttosto che una storia che adegui a sé il poeta — e il credente possiamo aggiungere. Non più allegra certamente la storia del Seicento spagnolo di quella longobardica, e semmai più adatta di questa a suscitare pessimismo, perché tutta di decadenza bassa e corruzione senza neanche la luce di quel rigoglio di forze epiche primitive che pur colpì il M. e ferve nell'accento dell'*Adelchi*. Perché poi rifiutarsi a una « storia » dell'anima religiosa del M., in favore d'una visione immobile e che separa l'uomo dal poeta?

È giustissima l'osservazione del P. circa la partecipazione di Adelchi agli avvenimenti storici, e ricordo che già il Croce nell'ultima sua interpretazione dell'Adelchi e che mi par sfuggita al P. (*Un personaggio poetico a torto disconosciuto: Adelchi*, in *Quaderni della critica* N. 5, agosto 1946) aveva affermato che quel personaggio « partecipa all'azione a ogni momento d'essa » — così, in contrasto col giudizio del De Sanctis di un Adelchi « ideale elegiaco », passivo, mancato, lirico e punto drammatico. Solo che ancor qui il P. è indotto dall'estremo storicismo a veder in Adelchi un'anima barbarica « assai poco cristiana » (pag. 100), anima che mi par difficile far stare insieme con l'altra religiosa e profonda rivelata dalla catarsi finale (a proposito della quale l'A. scrive pagine finissime); quel che di forte e barbarico cioè che Adelchi rivela non ci sembra affatto anticristiano: si veda come pieno di religiosità e di cristiana *pietas* in ogni suo sentimento: nell'amore verso la sorella, nell'obbedienza al padre, nell'attaccamento alla sua patria infelice. E se è ben osservato che la poesia della tragedia non si esaurisce in Adelchi, non è un dir troppo che gli altri personaggi « non sono travolti dall'onda di religiosità vivificatrice del tempo che promana da Adelchi, — l'Adelchi, bisognerà intendere, dell'ultimo atto — e vivono la loro vita storica « profondati in essa fino al midollo »? (pag. 108). Ché, se

non « travolti » — a parte naturalmente Ermengarda, con Adelchi, travolta dal suo dolore — in tutti pressoché avviene un mutamento: Desiderio non è più quello di prima, Carlo stesso tiene un linguaggio che in parte lo redime, e tutto il dramma si risolve in una catarsi religiosa che è anche catarsi della storia.

3) L'ultimo dei cinque studi esaminati è sui *Promessi Sposi e la critica contemporanea*, una rassegna che esamina tutti i problemi maggiori e minori inerenti il romanzo. Naturale che da un siffatto ciclo di studi che investivano come si è visto tutto il M., il P. sia stato portato a una presentazione organica di tutto il poeta, comprendendovi anche la biografia e le scritture minori di storia, lingua, filosofia, ecc. E così nacque questo suo *Manzoni*, ultimo, nel tempo, della lunga serie delle monografie a lui dedicate.

Pel genere o tipo della critica, il metodo e sin lo stile, l'opera antecedente a cui più l'accosterei come a modello è l'ormai classico *Manzoni* del Momigliano. L'opera è divisa in cinque parti: la giovinezza, la conversione, il decennio poetico, il capolavoro, il pensiero, il tutto sul fondo o cornice come si diceva della biografia del poeta, che vi s'intreccia in modo da legare le parti in un ritmo unico. Ancor qui l'accento fondamentale, quasi la tesi del libro, cade sull'intima essenza religiosa dell'ispirazione manzoniana.

Tanto che il libro potrebbe portare anche questo o altro simile titolo: La vita poetica e religiosa del Manzoni. Dal Momigliano che aveva indicato la fede come la sorgente profonda da cui era scaturita la poesia, alla visione del P. il passo è breve: secondo la coincidenza già notata, quanto più pura e alta in senso cattolico la religiosità del poeta, tanto più pura e profonda e ricca l'ispirazione, e tutta l'industria ricostruttiva del critico è posta qui, a cogliere i nessi e i punti di confluenza tra pensiero morale-religioso e ispirazione d'arte.

Di necessità la descrizione biografica o della vita pratica o ideale dell'uomo, ricca di tante particolari osservazioni, si accentra nel diffuso capitolo sulla conversione, ch'è quasi il centro del libro, e l'esame o ricerca della poesia pura nella distinzione dalla non-poesia, relega tutte le opere minori in una parte finale riuscita, forse, la più bella e fresca del volume. Ma ogni libro, si sa, ha una sua economia. Riesce così spostato ciò che di solito leggesi prima, ad esempio, la parte che riguarda la *Morale cattolica* e la *Lettera sulle unità*, scritture fondamentali, inutile dirlo, all'intelligenza critica del poeta.

Il libro è tutto vivo e succoso, sentito specialmente, ed ha la qualità di tutti i libri vivi, di offrirsi alla discussione. Alcunché abbiam detto parlando dei *Saggi*, e poco altro ci è consentito dallo spazio. Nel capitolo sulla conversione sarà forse da mettere in rilievo come sul sentimento del M. non può non aver fatto leva l'attitudine già rilevante in lui alla riflessione filosofica, e che un bel peso debba

averlo esercitato, data anche la precoce sensibilità morale del giovane, il sentimento diffuso nell'aria della crisi del sensismo illuministico. In altre parole, se il M. si convertì, una parte importante deve averla giocata quella che chiamerei la maturità dei tempi.

In un altro punto discorrendosi dell'efficacia giansenistica, si legge (pag. 90): « Innegabilmente nel giansenismo erano contenuti tesori preziosi di elevatezza morale e di serietà e di ardore », e ci riesce oscuro perché poche pagine dopo (111) si nega l'influsso di tanta spiritualità nella sfera della poesia. Ancor qui l'*Adelchi*, la tragedia alla quale la soluzione di tale problema è particolarmente legata, si prende tutto l'interesse dell'A., e troppo poco spazio è concesso all'esame del *Conte di Carmagnola*, la cui poesia non mi par messa a fuoco.

Com'è naturale, l'impegno critico dell'A. fa la sua prova migliore nel capitolo sui *Promessi Sposi*, che egli guarda dirò in trasparenza, a scoprirne il secreto più nascosto e profondo dell'ispirazione, e la cui essenza poetica è fissata nella formula del « romanzo cattolico » o di « intuizione del mondo cattolico in una maniera quintessenziale », o anche d'epopea della grazia, a correzione e integrazione della definizione momiglianea del romanzo quale « epopea della Provvidenza ». È questione, penso, di intendersi, ché l'essenza non muta, e l'importante si è sempre che all'ispirazione dei grandi non sian posti troppi limiti di formule e di ipoteche. Se il concetto di grazia ci porta all'idea di un dono ricevuto e richiedente la nostra collaborazione, quello di provvidenza ci sembra di più vasto raggio, comprendendo e la vita spirituale della persona singola e quella della persona storica, lascia vedere meglio il conflitto tra il male e il bene oltre che sul piano individuale, su quello storico e sociale, conforme a un ritmo la cui grandiosità sta nell'analogia con l'altro ritmo, quello misterioso e fatale che regola la vita del cosmo. Tutta nuova ci sembra la notazione della mancata accensione della fantasia del M. al calore e colore della malvagità umana, in gelido distacco da essa, ma raccolta in sé nell'atmosfera accorata di dolore da cui viene circondata con effetti più potenti assai che se ce ne dispiegasse il quadro. Notazione dicevo originale e che muove, pensiamo, nel pensiero dell'A. dal desiderio di combattere il giudizio limitativo tante volte espresso intorno ai *Promessi Sposi* in confronto ad altri romanzi quali *Guerra e Pace*, i *Miserabili*, ecc. come opere di maggior mordente e di più nerbo e muscolo. Nella sfera del romanzo cattolico sono fatti rientrare con la non partecipazione accennata al male, la presenza costante di Dio, il sentimento costante dell'epilogo della vita terrena in cielo, la presenza della Chiesa e dei suoi riti, la spiritualità dei paesaggi. Il capitolo poi sulla parola nei *Prom. Sp.* si rivela come uno dei più impegnativi. La parola manzoniana è ammirata nella sua limpida bellezza, la sua costante rispondenza alla molteplicità degli stati d'animo, dei soggetti ritratti, la varietà conforme all'infinitamente vario movimento della fantasia creatrice.

4) Per il Manzoni mancava (1) un'opera come questa del Santini, noto ai manzonisti per i suoi studi sul teatro del Manzoni e un buon commento dell'*Adelchi*. Il titolo, la natura del libro, ci riportano a consimili trattazioni già apprestate per Dante e non tentate ch'io sappia pel Manzoni. Con questa specie di manuale, chiamiamolo così, del Santini, semplice, chiaro, e accompagnandolo alla « Critica manzoniana d'un decennio » apprestata dal Ghisalberti (vedi in questo *Giorn.*, **127**, f. 377) crediamo che ogni studioso, ma in particolare ogni novizio agli studi del Manzoni, troverà un aiuto notevole per orientarsi nel campo ormai sconfinato e qualche volta, si potrebbe dire minato, degli studi sul poeta.

Il libro è diviso in tre capitoli, o rubriche: « Polemiche e giudizi sugli scritti manzoniani precedenti al romanzo »; « I *Promessi Sposi* nella critica dell'800 »; « Problematica e critica manzoniana nel 900 ». Il metodo seguito è stato di riferire in un primo tempo il pensiero altrui, e in un secondo il giudizio in merito al valore storico di esso, e ai problemi che gli si connettono. La frequente citazione di passi critici, scelti con mano sicura e accompagnati da sunti indicativi, fa sì che ne esca quasi una antologietta critica manzoniana.

Ma l'A. vi apporta anche molto di suo, a modo di guida esperta. Inutile aggiungere che per compilazioni siffatte più che per ogni altra impresa, vale il detto popolare che la perfezione non è di questo mondo. Così, ad occhio e croce, troppo poco a pag. 13 è concesso al Carducci, la cui disamina degli *Inni sacri*, convien riconoscerlo a questo così detto antimanzoniano, è tra le cose più belle a tuttoggi che l'esegesi manzoniana ci abbia dato; a p.14 non ascriverei il commento agli *Inni* di Mario Chini alla serie dei commenti scolastici, e riconoscerei al commento per es. del Bertoldi qualche cosa di più del « Non molto di nuovo », essendo in tanta parte, ancor oggi fondamentale. A p. 38 non appaierei così senz'altro il Tommaseo allo Zaiotti, con tutta la considerazione, a parte le riserve che si sanno, per l'acume letterario di quest'ultimo.

Altro sarà da aggiungere, qualche cosa magari si potrà togliere o spostare per un assestamento migliore del tutto; desiderabile anche un indice dei nomi. Ci auguriamo prossima una seconda edizione aggiornata e perfezionata.

5) Abbiamo lasciato per ultimo il volume di Luigi Russo, s'intende non perché l'ultimo per significato e importanza, ma perché già dirò stagionato come certo buon legno e noto a tutti e perciò non più da segnalare. O da segnalare soltanto perché, stampato una prima volta nel 1945, è ora ripresentato in questa bella edizione later-

(1) C'era sfuggito, e l'aggiungiamo ora sulle bozze, il volumetto di Roberto Braccesi, *Introduzione allo studio del Manzoni*, Mazara, Soc. edit. siciliana, 1949, pp. 56, per cui v. A. Chiari nell'artic. *Guide*, in *Idea*, settiman. di cultura, I, n. 18.

ziana. E immutata anche la « Prefazione » che è dell'agosto 1945, ma conserva tutta la sua freschezza. Una buona occasione dunque per molti a riprendere in mano l'opera del Russo per ripensare o meglio rileggersi, ove non l'avessero ancora fatto, l'immortale romanzo in compagnia d'un sì vivace e attento illustratore, in pagine che anche nei punti dove l'animo non si sente di acconsentire sono sempre stimolatrici come un buon tonico. Quale il fine del lavoro, quale il metodo d'indagine, quali i criteri su cui è impostato, l'A. espone nell'avvertenza citata e compendiati appaiono nella recensione di esso a firma dell'A. medesimo apparsa nel fascicolo di *Belfagor* del 31 maggio 1952: il tutto si riassume nella proposizione che ci chiarische più di un lungo discorso: « questo volume è una lettura critica continuata dei *Promessi sposi* ».

Si sente cioè, anche se l'A. non ce lo dicesse, che queste pagine nacquero accanto o insieme al suo commento ai *Promessi Sposi* ben noto, e che segnò una data nella letteratura critica d'esegesi manzoniana, apparso nel '35: ciò che in quest'ultimo è esposto a pie' di pagina in forma sparsa e rapsodica, ora è raccolto in un discorso continuato, sebben non abbracci tutti i personaggi del romanzo, ma solo quattro: l'Innominato, il Cardinale, Don Rodrigo, Fra Cristoforo, le figure cioè che impegnarono di più l'A., e che risposero forse meglio delle altre al raggiungimento del fine critico da lui propostosi, perché più ricche in sé di quei motivi lirici e oratori che il critico in esse incentra e alla cui ricostruzione egli si è volto. Ricostruzione che naturalmente ha implicita una visione generale del romanzo, visione che, nel mentre dalla loro analisi rifluisce, insieme in esso confluisce: « attraverso l'apparente ricostruzione di quattro personaggi..., io vengo cogliendo — scrive infatti l'A. — i motivi fondamentali di tutto il capolavoro manzoniano e li vengo ravvicinando insieme e illuminando reciprocamente ». Quali codesti motivi e quale la visione generale sarà inutile ripetere perché ben noti, e d'altra parte rientrano negli schemi della dottrina critica generale della scuola, così potremmo chiamarla, del Russo.

Vorrei aggiungere solamente che la ricostruzione che non vuole essere psicologica, con la psicologia per necessità di cose, come qualunque altra critica seria, viene a patti, e che se è vero che non sbocca in essa, sapientemente sa valersi di essa. La sostanza ideale del lavoro e che lo farà durare oltre i metodi e le scuole o le discussioni di poesia e oratoria, arte o agiografia, immanentismo storico e trascendenza, è nella sensibilità storica del Russo, per la quale ci è dato di seguire i personaggi nel loro « farsi » o concretarsi in figurazioni vitalmente immortali ad opera della fantasia creatrice del poeta, e sempre nel riflesso del mondo storico — pensiero, letteratura, religione, ideale poetico — dell'artista.

Carlo Curto.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

A[NTONIO] VISCARDI. — *Letterature d'oc e d'oil.* — Milano, Casa ed. « Academia », 1952, pp. 518.

È doveroso segnalare ai lettori del *Giornale* la pubblicazione di questo importante volume, che fa parte della collezione « Storia delle letterature di tutto il mondo », già diretta da Vincenzo Errante, in cui il Viscardi riespone, con nuovi sviluppi, in una organica e felice sintesi, idee già svolte in molti altri suoi volumi e saggi, e traccia, tenendo presenti i risultati degli studi più recenti e più significativi, la storia della letteratura francese e della letteratura provenzale dalle origini a tutto il sec. XIII: un libro vivo, che dà grande rilievo, in ampie trattazioni, ricche di osservazioni fini e penetranti, alle maggiori personalità (a Chrétien de Troyes ad esempio, son dedicate ben 54 pagine), ma non manca di mettere nella debita luce anche le opere minori, e intreccia opportunamente lo studio della letteratura francese con quello della letteratura provenzale, in modo da dare un compiuto panorama letterario della Francia medievale, e da rilevare i continui, fecondi contatti tra le due letterature, che furono veramente notevolissimi (basti pensare, da un lato, all'imitazione delle *chansons de geste* e dei romanzi bretoni francesi da parte degli autori delle *chansons de geste* e dei romanzi bretoni in lingua d'*oc*, come *Fierabras, Girart de Rossilho, Daurel et Beton, Ronsasvals, Roland à Saragosse, Jaufré*, ecc. e dall'altro all'influenza esercitata dalla lirica trobadorica, specialmente in seguito al matrimonio di Alienor d'Aquitania, nipote di Guglielmo IX di Aquitania, il duca trovatore, con Luigi VII di Francia e successivamente con Enrico II Plantageneto, sulla lirica francese e sui romanzi cortesi in lingua d'*oil*). E, possiamo aggiungere, un libro che colma veramente una lacuna, perchè una simile opera d'insieme mancava ancora in Italia, e che sarà certo accolto con favore anche dai docenti di filologia romanza, che avranno la possibilità di porre nelle mani dei giovani un buon manuale che serva loro di orientamento e di guida.

Riguardano direttamente la letteratura italiana, come è naturale, soltanto alcune sezioni del volume: le pagine consacrate ai trovatori provenzali che, come Raimbaut de Vaqueiras, Peire Vidal, Aimeric de Peguilhan, Uc de Saint Circ, vissero a lungo in Italia, cantando signori e avvenimenti italiani, e contribuirono a diffondere tra noi

la poesia occitanica, e ai trovatori italiani (tra i quali, naturalmente, hanno particolare rilievo Lanfranco Cicala e Sordello); le pagine che trattano delle *vidas* e delle *razos*, in gran parte composte in Italia, e ai « canzonieri » provenzali, molti dei quali dovuti a studiosi italiani; e le trattazioni o i cenni più o meno ampi riguardanti il *Donat proensal* (composto, come è noto, da Uc Faidit per due signori italiani, Jacopo da Morra e Corrado da Sterleto), la *Doctrina d'acord* di Terramagnino da Pisa, il *Traité des quatre aages de l'homme* di Filippo da Novara, il *Tresor* di Brunetto Latini e altre opere minori. Ma indirettamente quasi tutto il volume interessa anche gli studiosi di letteratura italiana, se si considera quanto profondi siano i legami che uniscono la nostra letteratura dei primi secoli alle letterature d'*oc* e d'*oil* (cosa su cui non occorre certo insistere in questa sede). Tanto più che frequentissimi sono i richiami che il Viscardi fa, quando se ne presenti l'occasione, alla letteratura italiana. Ad esempio, nelle pagine dedicate alla poesia trobadorica il Viscardi si richiama continuamente, oltre che al Petrarca, a Dante, del quale sono ricordati e ridiscussi i giudizi sui principali trovatori da lui ricordati e lodati (specialmente quelli su Peire d'Alvernhe, Giraut de Bornelh, Arnaut Daniel, Peire Vidal, Folchetto di Marsiglia): e particolarmente notevoli in questa sezione sono le pagine in cui il Viscardi mette in evidenza la vigorosa originalità e l'altezza poetica della lirica di Arnaldo Daniello, e riconosce la legittimità della grande ammirazione di Dante e del Petrarca per questo trovatore. Frequente è pure il ricordo del Boccaccio nei paragrafi dedicati alla *Disciplina clericalis*, ai *fabliaux* e ai *contes dévots*. E nelle canzoni di gesta più tarde (e non solo nelle canzoni francesi, come l'*Huon de Bordeaux*, ma anche nella breve *chanson* provenzale che Mario Roques intitolò *Roland à Saragosse*) è messo in luce l'iniziarsi di quella contaminazione tra la tradizione carolingia e la tradizione arturiana, tra i temi narrativi delle *chansons de geste* e quelli dei romanzi cortesi, che ha così largo sviluppo nella letteratura cavalleresca italiana.

Accresce l'utilità del volume una ricca e aggiornata bibliografia.

MARCO BONI.

F. MAGGINI. — *I primi volgarizzamenti dai classici latini*. — Firenze, 1952.

Nel primo ventennio del '900 F. Maggini e C. Marchesi compirono una vasta esplorazione nella foresta vergine dei volgarizzamenti dal latino dei primi secoli. L'esplorazione riguardò specialmente i manoscritti, la loro datazione, le loro attribuzioni; ma abbondano negli articoli dei due studiosi approcci, e anche piú, per una valu-

tazione dell'arte delle traduzioni e del loro apporto allo svolgimento della prosa italiana: che prepararono la strada alla sistemazione complessiva dello Schiaffini.

Cosí ora il volumetto del M., che ripresenta gran parte degli articoli di questo benemerito degli studi sulla prosa del Due e Trecento — resta fuori, naturalmente, il vasto e ancor validissimo lavoro sulla *Rettorica* di Brunetto — serve ora ad integrare in molti particolari il volume dello Schiaffini; e ne fornisce le premesse filologiche.

E nascono rimpianti. Il M., dedicandosi ad altra materia, da Dante all'Alfieri, abbandonò questi primi studi, a cui aveva dato un contributo decisivo: molte altre ricerche restano da fare sull'attività dei primi volgarizzatori, altre traduzioni meritano di essere studiate, gli argomenti stessi che il M. aggredì chiedono ancora di essere esauriti — come egli saprebbe fare meglio di altri.

Comunque il volumetto, così com'è, resta prezioso, diremmo simpatico. Prezioso per la ricca materia che offre, per le questioni non poche che risolve con mano leggera e sapiente. Simpatico, poi, perché ci permette di seguire una lunga attività, di scorgere il maturarsi d'un metodo. Si vedano i capitoli tenendo conto delle date. 1916-20: lavori sui volgarizzamenti di Livio e Sallustio. Questioni di attribuzione (il M. fu il più efficace sostenitore della paternità boccaccesca dei volgarizzamenti della terza e quarta Deca — e quale maggior prova di serietà che dirsi, ora che la sua attribuzione ha raccolto consensi autorevoli, « non... completamente sicuro, soprattutto per la terza deca » [p. 89]?), scoperte di codici e contributi all'edizione critica (per il Sallustio di Bartolomeo da S. Concordio). Accanto, osservazioni fini e sicure sull'arte dei volgarizzatori, dove vien fuori il letterato, l'uomo di gusto; ma giustapposte, ancora, e non del tutto coscienti della propria importanza. 1932: conferenza sul Boccaccio traduttore. Parodi citato non più come puro filologo, valentissimo, ma come storico della lingua; il volgarizzatore delle Deche viene inserito al posto giusto, nella storia del gusto e della prosa boccacceschi, in un paesaggio di albescente umanesimo. Si è utilizzata a pieno la lezione del Parodi, grazie anche all'opera efficace di A. Schiaffini. E gli accenni al modo di tradurre acquistano, nella nuova prospettiva, tutto il significato che in essi si contiene; anche se l'opportunità della scelta non può essere dovuta che alla consuetudine ormai lunga del M. cogli antichi volgarizzatori. Ecco allora che quando — 1939 — il M. ritorna a Brunetto coll'intento di chiarire definitivamente (e ci riesce) il suo contributo alla serie dei volgarizzamenti ciceroniani, di cui fu iniziatore con Guidotto, porta nell'esame una sensibilità ai vari toni della prosa dugentesca, una chiarezza nel definire la posizione del dettatore Brunetto di fronte a un classico come Cicerone, che ormai l'operare del M. non risulta più propedeutico, ma contributo di prim'ordine all'intendimento storico dei volgarizzamenti. Si giunge così all'articolo sul « Fiore di Rettorica » — 1943 —,

ch'è la novità del volumetto. Non vi sono più, qui, questioni filologiche (per le quali si rimanda all'articolo del Tocco, che sarebbe ora di completare con un esame di tutti i manoscritti, non dei fiorentini appena): solo uno studio sul modo di tradurre, o meglio sui vari atteggiamenti stilistici che, a seconda del carattere dei brani e dei propositi del volgarizzatore, affiorano nei vari punti della traduzione. Non, dunque, un astratto confronto tra latino e volgare, ma considerazione di forma interna, dedotta dagli elementi analitici e su essi ricontrollata. Il M. è così in grado di condurci all'interessante conclusione che nel « Fiore » si mescolano due toni, quello della parte espositiva e quello degli *exempla*, l'uno più libero rispetto al latino, e più disarticolato e monotono, l'altro « più stretto alla forma latina, se non nei vocaboli, almeno nella sintassi ». In questo capitolo che, certo non per ragioni teoretiche, non apporta la solita messe di scoperte filologiche, ci pare che la ricerca del M. raggiunga la massima capacità di penetrazione. E che ne risulti così un diagramma in continua ascesa, costituisce la maggior lode che si possa fare al M.

Gli articoli che compongono il volume vengono ristampati quasi senza modifiche; fatto che se non dà gravi conseguenze dal punto di vista dell'aggiornamento bibliografico, per cui ci sarebbero da proporre poche modifiche od aggiunte (sul *Fiore di Rettorica* non è ricordato il vol. di G. Di Giulio, *Il Fiore di Rettorica di Fra Guidotto, la Rettorica ad Erennio e i libri « De Inventione »*, Assisi 1914; sulle riduzioni e rifacimenti dei *Fait des Romains*, l'ampio lavoro di L. F. Flutre, *Li Fait des Romains dans les littératures française et italienne du XIII au XVI siècle*, Paris 1932, mentre per l'edizione andava citata quella dello stesso Flutre e di K. Sneyders de Vogel, *Li fet des Romains compilé ensemble de Saluste et de Suetoine et de Lucan*, Paris-Groningue 1938, voll. 2; le citazioni del *Trésor* si potevano fare in base all'ed. critica, *Li livres dou Tresor* de B. Latini, par F. J. Carmody, Berkeley-Los Angeles 1948), ravviva il dispiacere per la mancanza di una rassegna completa della tradizione manoscritta, che al M., col materiale già raccolto, e coll'esperienza raggiunta, non sarebbe riuscita troppo gravosa (1); ma già abbiamo espresso i nostri rimpianti...

Il volume del M. conserva insomma tutta la sua importanza per una giusta valutazione del modo di tradurre e dell'arte dei traduttori, mentre nel campo della critica testuale, riproponendo all'attenzione degli studiosi un'attività esemplare di ricognizione delle biblioteche, dovrebbe anche ispirare in qualche volenteroso il desiderio di completarla in modo degno di chi la iniziò. Cesare Segre.

(1) Per la quarta Deca, il M. desume le sue citazioni dall'edizione Pizzorno, basata su un codice torinese (Naz. N. I. 8). Possiamo segnalare che il ms., ritenuto distrutto nell'incendio della Biblioteca, esiste ancora, ed è abbastanza leggibile nonostante i guasti del fuoco. Ma abbiamo potuto constatare che la trascrizione del Pizzorno non è tanto disastrosa come si dice.

C. J. M. Lubbers - Van der Brugge. — *Johnson and Baretti. Some aspects of eighteenth-century literary life in England and Italy.* — Groningen-Djakarta, F. B. Wolters, 1951 (Groningen Studies in English II).

Una conoscenza non comune della letteratura barettiana dimostra l'autrice di questo libretto, che ha rintracciato anche uno dei due opuscoli polemici dei primi anni londinesi, *La Voix de la Discorde ou la Bataille des Violons*, noto agli studiosi soltanto per il cenno del Custodi, e non ha trascurato testimonianza o scritto, inglese o italiano, di contemporanei del Baretti come dei critici più recenti, che potesse avere qualche interesse per la sua ricerca: non senza utilità nostra, perché dalle sue pagine ricaviamo notizia di scritti che ci erano rimasti ignoti o inaccessibili. Ma una preparazione così accurata e coscienziosa non ha avuto il suo compimento in uno studio organico, per difetto di sintesi (il vario materiale raccolto ci si presenta nello stato di schede, non ancora elaborate), e prima ancora per la stessa impostazione della ricerca intesa a provare la mancanza assoluta di originalità del Baretti, il quale altro non avrebbe fatto nelle sue pagine più ammirate che ripetere quanto aveva appreso dal suo amico e maestro Samuele Johnson, mentre sarebbe miseramente caduto ogniqualvolta quell'aiuto non lo soccorreva.

Valga un esempio, e l'esempio di un caso che ha secondo la Lubbers un'importanza decisiva per la sua tesi. Nel mio studio sul Baretti di parecchi anni or sono avevo ritenuto di indicare nel problema della « lingua » e dello « stile » il problema essenziale del Baretti critico (non era una scoperta perché prima di me G. S. Gargano aveva espresso una simile opinione) e avevo affermato che nelle pagine su quell'argomento che più di ogni altro gli stavano a cuore, si dovevano ravvisare le cose sue più originali. Ora l'autrice di questo libro, dopo essersi compiaciuto delle riserve da me fatte sull'effettiva novità di tanta parte dell'opera barettiana, vorrebbe mostrare come anche le idee sulla lingua e sullo stile appartengano non al Baretti, bensì al Johnson. Con che argomenti? Che il giovane Baretti era un ammiratore del Boccaccio, mentre l'autore della *Frusta* combatte l'imitazione boccaccesca: certamente, egli ritiene, perché il Johnson aveva scritto che le lingue mutano, ricordando gli esempî della lingua francese nell'ultimo secolo dopo la fondazione dell'Accademia e della differenza fra uno scrittore italiano moderno e il Boccaccio, il Machiavelli e il Caro (« No Italian will maintain that the diction of any modern writer is not perceptibly different from that of Boccaccio, Machiavelli and Caro »). E la *Diceria* alla Crusca? C'è già tutta in poche altre frasi della prefazione del *Dizionario* johnsoniano, dove l'autrice scrive fra l'altro: « Obsolete words are omitted when

they are found in authors not obsolete », e « I have been cautious lest my zeal for antiquity might drive me into times too remote and crowd my books with words now no long understood ». Ma non questo soltanto è detto nella *Diceria*, e negli articoli sul Genovesi e sul Di Gennaro, e nelle importanti lettere sulla lingua della *Scelta*, scritti tutti, che attestano una costante preoccupazione del Baretti per questi problemi e si compiono l'uno con l'altro, così come non sarà da separare la questione della lingua da quella dello stile, la ribadita necessità dello studio della lingua contro i predicatori del verbo cose e non parole, e la condannata imitazione dello stile di questo o di quello scrittore assunto come esemplare. Anche se la conoscenza del Johnson e del suo lavoro di vocabolarista non è stata estranea al maturarsi dei concetti barettiani sulla lingua italiana, è evidente che essi sono la conclusione di un'esperienza personale del Baretti scrittore, e scaturiscono dalla considerazione di condizioni particolari della cultura italiana. È possibile intenderli nel loro significato e nel loro valore, fuori di quella determinata situazione storica che li ha ispirati e in cui si inquadrano? Così diligente nel procurarsi una compiuta informazione sul Baretti, il Lubbers Van der Brugge non sembra altrettanto bene informato della letteratura e della cultura del nostro Settecento: troppo soli fronte a fronte rimangono il Johnson e il Baretti nel suo libro, che si risolve in un raffronto puntuale, e non sempre persuasivo, di frasi isolate dal contesto, e più ancora dalla mente e dall'animo che in esse si è espresso.

Perché il Baretti ammira il Metastasio? « Metastasio qualities, according to Baretti's appreciation, tallied with Johnson's precepts: a clear style, accuracy of expression, easy, plain rhyme schemes, an enormous phantasy; moreover Metastasio glorified religion and morals in his melodrams ». Dunque, non già un gusto diffuso nell'Europa razionalistica, del quale l'uno e l'altro scrittore sono interpreti, bensì i « precetti » del Johnson, a cui il Baretti si sarebbe informato.

Non diversamente, pensa sempre la Lubbers, che nei giudizi sulla poesia pastorale, e persino nella celebre definizione dell'Arcadia, « la letteraria fanciullaggine chiamata Arcadia »: e l'asserto è provato da due pagine di raffronti, fra i quali basterà ricordare quello fra un passo della *Vita di Milton* (ma le *Vite dei poeti* non sono, se non m'inganno, posteriori alla *Frusta*?), e uno della *Frusta letteraria*, rispettivamente sul *Lycidas* miltoniano e su di un'egloga attribuita al Filicaia: « The shepherd likewise is now a feeder of sheep and afterwards an ecclesiastical pastor, a superintendent of a Christian flock. Such equivocation are always unskilful but they are indecent »; « Ergasto è un pecoraio ignorante ma Alessi è un pecoraio così tra il neutoniano e il cartesiano da far per maraviglia stringer le labra ed inarcar le ciglia a cinquecento filosofi, nonché al povero Ergasto.

Questo messer Alessi (non posso far a meno di non gli dare il titolo di Messere per rispetto) assicura Ergasto ecc. ».

Anche l'atteggiamento del Baretti di fronte a Dante si spiegherebbe con i giudizi e le espressioni del Johnson sul Milton: « Just as Johnson, scrive il Lubbers, has dared to criticize Milton, Baretti would show that he too dared to write against the ' honeysuckle lives ' of Dante by Tagliazucchi, Gozzi and others. At the same time, following Johnson's example regarding Milton, he continued to speak of Dante as a ' poeta magno ' ». Infatti ben diversi, egli ci ricorda, sono i giudizi ammirativi sul poeta della *Commedia* nei *Remarks* e in altri scritti anteriori alla *Frusta* da quelli posteriori all'intimità col critico inglese. Eppure quei giudizi come le posteriori riserve attestano soltanto lo scarso interesse del Baretti per la poesia dantesca, e non hanno perciò, così poco impegnativi come sono, gli uni e le altre una particolare importanza.

Infine, se il Baretti abbandonò la poesia rinnegando la giovanile rimeria bernesca, dobbiamo sempre cercarne la causa nell'« influenza » del Johnson, nel pensiero di lui sullo studio necessario ai poeti: al solito il contrasto fra il Baretti giovane e il Baretti maturo è una riprova dell'assoluta dipendenza dal Johnson del nostro scrittore, il quale, appartenendo a una razza « with whom poetry is almost an inborn faculty » (vi è dunque ancora taluno che crede a queste cose!), avrebbe forse perseverato nell'esercizio del poetare, raggiungendo la vera poesia, se avesse trovato una guida differente. Come si vede, in questo caso e in tutto il discorso, l'errore ha origine in una concezione tutta meccanica dell'« influenza » di uno spirito su di un altro: per la Lubbers il Baretti non già si sarebbe maturato con l'esperienza inglese, nella quale ha avuto una parte così considerevole la consuetudine col Johnson (come sempre egli ha ricordato), bensì, rimanendo sostanzialmente la medesima persona, con gli stessi gusti e la stessa mentalità, avrebbe di volta in volta fatto proprii idee e atteggiamenti del maggiore e più solido amico.

È possibile però, quando si siano fatte queste riserve preliminari sul metodo e sulle conclusioni della Lubbers, accettare, come un acquisto della critica barettiana, qualcuno dei risultati della sua ricerca, sia pure limitandone la portata. Anzi tutto sarà da tener conto di quell'*Aggiunta* di più di cento pagine alla *Grammatica italiana*, costituita da un florilegio di sentenze morali estratte da tutte le opere del Johnson e tradotte dal Baretti: non è indifferente che il Baretti abbia curato quella scelta e quella traduzione, saggio di un gusto e morale e letterario.

Né è indifferente che le opinioni del Johnson siano ricordate più di una volta nella *Frusta* con libere parafrasi di passi dei suoi scritti, attribuiti al maestro di Aristarco, il celebre Diogene Mastigoforo: e bene ha fatto la Lubbers a raccogliere tutte quelle citazioni coi passi corrispondenti del Johnson per provare che le cita-

zioni di Diogene Mastigoforo rimandano sempre a pagine del critico inglese.

E se già la Devalle aveva rilevato la derivazione dal Johnson del ragionamento del *Discours* contro la legge delle due unità (in questo caso la derivazione è indubbia), il Lubbers propone un altro riscontro assai probabile fra il discorso sulla poesia delle *Lettere familiari* (lett. XIII) e una pagina del romanzo johnsoniano *Rasselas* (che il Baretti aveva tradotto in francese) sul compito del poeta (vi si dice, fra l'altro: « The knowledge of nature is only half the task of a poet; he must be acquainted likewise with all the modes of life... He must know many languages and many sciences... »). Senonché mentre il Johnson parla seriamente, il Baretti cerca in quella « pappolata sulla poesia » un argomento qualsiasi per esercitare la sua penna, e così poco lo prende il soggetto da sembrar spingere per un proposito parodistico la tesi sino all'esagerazione. In questo caso il Johnson lo avrebbe soccorso suggerendogli un soggetto di discorso per riempire una lettera con la trattazione di un luogo comune (che era poi in contrasto con le sue convinzioni più profonde): nel caso del *Discours* era invece così opportuno e calzante quel ragionamento, che gli parve bene farlo proprio.

Ma a parte questi due casi, ve ne sono altri (prescindendo dalle citazioni di Diogene Mastigoforo) di derivazioni così scoperte ed esplicite? L'indagine della Lubbers, debitamente controllata, sembra escluderlo. Non ne resta per questo sminuita l'importanza del Johnson nella formazione intellettuale e morale del Baretti; e le relazioni fra le due personalità offrono tuttora il soggetto di uno studio interessante.

MARIO FUBINI.

Racconti della Scapigliatura piemontese, a cura di GIANFRANCO CONTINI. — Milano, Bompiani, 1953.

La rilettura della narrativa del secondo Ottocento, che si viene compiendo con effetti di ampia modifica al quadro di « un'epoca che largiva pronta gloria al peggior De Amicis, al peggior Fogazzaro, al peggior D'Annunzio », trova esemplificato nella presenta antologia uno dei suoi momenti caratteristici. Il Contini, anticipando i risultati del suo lavoro, aveva già pubblicato il suo saggio d'introduzione nel 1947, in *Letteratura*; ma è veramente in questa sede che esso acquista un pieno significato, pel reciproco gioco di commenti che si sviluppa fra le pagine dell'Introduttore e quelle degli autori scelti.

I quali, in primo luogo, sono: Giovanni Faldella, Roberto Sacchetti, Achille Giovanni Cagna ed Edoardo Calandra. Il Faldella figura con tre racconti, il Calandra con uno, gli altri con due. In

astratto, si potrebbe anche criticare la scelta e proporre la sostituzione di qualche racconto, come ad esempio quello del Calandra, in cui non è possibile ritrovare l'immagine totale del suo autore. Ma dicevamo che il Contini, se da un lato commenta gli scapigliati piemontesi, da un altro pretende che questi commentino lui e gli forniscano esempi per un discorso più ampio. E davvero il nostro critico sa metterci « con le spalle al muro »: a libro chiuso, dobbiamo riconoscere che l'evidenza del risultato avrebbe molto sofferto con una scelta diversa.

Il Contini infatti, distinta e subito allontanata una scapigliatura come *bohème*, « programma biografico antiborghese », da una scapigliatura come « etichetta letteraria », « cartellino di arte poetica », è a un fatto di stile che rivolge il suo studio, e si dedica a individuare nell'ambito della « avanguardia letteraria postromantica degli anni fra il settanta e l'ottanta » un gruppo particolare di scrittori, i piemontesi, che poi da questa loro particolarità risalgono a un'importanza maggiore, non esclusa quella di illuminare gli scapigliati lombardi che, come Dossi, ebbero più chiara coscienza della qualità espressionistica della loro « letteratura ». Il Contini sa che « come in ogni scuola o movimento o tendenza, anche nella Scapigliatura si tende a sorprendere la possibilità di prolungamento verso il presente; e che questo non si può ritrovare in un generico materiale poetico, ma solo nella fermezza (e *fermeture*) d'uno stile »; ed eccolo pertanto, col sussidio del « prezioso reagente » Carlo Emilio Gadda, proporsi un preciso programma d'indagine: « Si tratta per noi, insomma a caso vergine, di sancire la costituzione d'un ambiente letterario definibile in rapporto a un altro già ufficialmente noto », il che gli appare « probabilmente simile alle operazioni dei critici d'arte quando attendono a restaurare le linee d'una scuola provinciale non ancora consacrata ». È chiaro quindi che degli autori riportati al critico interessano principalmente due, il Faldella e il Cagna, mentre il Calandra e in particolar modo il Sacchetti restano piuttosto su uno sfondo illustrativo; e altrettanto chiaro si dimostra che il Calandra della *Bufera* non poteva servire come il Calandra della *Straniera*. Il Faldella e il Cagna, poi, il Contini li legge in doppia chiave: da una parte si mantiene attento alla definizione, diciamola storica, del gruppo, e dall'altra, attribuitosi la vocazione di « chi penetri nei campi di Carlo Dossi, di Carlo Emilio Gadda, dell'ultimo Joyce », s'avvia per un lungo viaggio nei regni dell'espressionismo e traccia una sorta di categoria letteraria, quella dei « macaronici », che si potrebbe anche estendere oltre i proposti termini, di cui gli scapigliati piemontesi vengono a costituire un momento. « Noi — confessa il critico — siamo giunti a Faldella attraverso Cagna, attraverso gli *Alpinisti ciabattoni* noti a Gadda e raccomandatici da lui — un mezzogiorno d'agosto, all'attacco d'una collinetta da scampagnata prealpina, — e così abbiamo reperito un rappresentante importante di quella eterna 'funzione

Gadda ' che va da Folengo e gli altri macaronici, così efficaci su Rabelais, al Joyce di *Finnegans Wake* ».

In realtà, il macaronico, l'espressionista autentico fra i piemontesi è il Faldella, come il Dossi fra i lombardi: due scrittori particolarmente a cuore al Contini; e la personalità di massimo rilievo in questa antologia viene ad essere infatti quella del Faldella. Giustamente, perché seppure non crediamo che si possano totalmente concludere nella « funzione Gadda » le due scapigliature, tuttavia riconosciamo che, nell'intento di disegnare « a caso vergine » i lineamenti del gruppo piemontese, era necessario porne in risalto il più vivace carattere, cioè questo controllatissimo delirio espressivo del Faldella, studiando il quale ci spieghiamo, se non altro, quasi tutto il Cagna, e molto indubbiamente degli altri autori accolti nell'antologia, e molto ancora dei lombardi, primo fra i quali il Dossi. Qui, nello studio appunto dell'espressionismo faldelliano, oggetto forte dell'intero saggio, il Contini spinge a fondo la sua perspicacia. Nota in esso un'esigenza puristica insieme a un'apertura al dialetto, definisce ulteriormente affermando che « il dialetto è, come il fondo puristico, un magazzino d'eccezioni al parlare corrente e neutro, un altro corno della sua agitazione espressiva », imposta nei giusti termini il problema capitale del Faldella narratore, il quale poi è lo stesso del Dossi: « cioè la nascita della narrazione dalla tensione espressiva ». Con tanto agio si muove fra i suoi macaronici il Contini, che finisce con lo scoprire anche molte delle sue carte di critico, e l'origine stessa, diremmo, della sua vocazione filologica; anche lui si compiace di latinismi, giuridici (« *Vigilia di nozze*, d'altro canto, era già *usucapita* dal Pancrazi ») o molto più facili e nello stesso tempo preziosi (« l'*infando* sentimentalismo degli allarmanti inizî di Cagna »), anche lui si diletta di ricavare speciali punte di evidenza pel suo discorso da una « tensione espressiva ». C'è molto di più che la spontanea adesione stilistica del critico ai suoi autori: ci accorgiamo di che cosa fosse fatto quello che anni fa venne anche chiamato l'ermetismo del Contini. Come aver chiamato ermetico Carlo Emilio Gadda. A questo saggio, a questa antologia dovremo ritornare ogni volta che vorremo possedere criticamente alcune ragioni della nostra narrativa, e certo ritorneremo se mai cederemo alla tentazione di scrivere a lungo sul critico macaronico Gianfranco Contini. SERGIO ANTONIELLI.

CANTONI, a cura di RICCARDO BACCHELLI. — (Milano), Garzanti, (1953), pp. LVI-872. (*Romanzi e racconti italiani dell'Ottocento*, collez. diretta da PIETRO PANCRAZI).

Ultimo della bella e utilissima serie diretta dal compianto Pancrazi (e valga l'augurio che la scomparsa del suo promotore non

abbia a lasciarla in tronco), questo volume viene ad aggiungersi agli altri, tutti curati da critici o letterati di buona o grande fama, che radunano opere di Neera (Croce), De Marchi (Galletti), della Serao (Pancrazi), di Dossi (Linati), De Amicis (Baldini), Barrili (Varaldo), degli scrittori garibaldini (Stuparich), di Albertazzi (Del Secolo) e De Roberto (Russo). Ultimo in data, ma *facile princeps*, sia perché vi è raccolta intera l'opera, quasi tutta introvabile, dello scrittore mantovano morto giusto cinquant'anni fa, sia perché Riccardo Bacchelli, fondandosi con scrupolo di storico ma senza ostentazione di pedante su una compiuta documentazione edita e inedita, riesce nella stupenda Prefazione a tracciare un quadro ambientale, sociale e famigliare degno del *Mulino del Po*, e vi persegue l'intimo di Alberto Cantoni e i nodi delle sue difficoltà con quello sguardo di teologo, ancor piú che di psicologo, che ha permesso a lui romanziere (basti di tante prove *Il fiore della Mirabilis*) di tracciare memorabili ritratti di intellettuali sofistici e angosciati. Critico a un punto medesimo di costume e di poesia, egli segue con affetto il limite del suo autore, ciò che ne fa un caso singolarissimo. E se quando, ragionando sul primo stato, in forma di *poème en prose*, di *Miseria umana*, il Bacchelli si fa a congetturare sottilmente che l'inibizione e ritrosia del Cantoni innanzi alle sue proprie doti nascesse dall'avvedersi, lui ebreo osservante, del sentimento cristiano della sua ispirazione, questa potrà parere anche illazione ardita: ma è sempre testimonianza d'un'intelligenza (sia pur qui presente in misura eccezionale) senza la quale non vale davvero la pena di far critica e storia della letteratura. GIANFRANCO CONTINI.

CRONACA

* A poca distanza l'uno dall'altro, due nuovi periodici — ai quali diamo il più cordiale benvenuto — sono venuti ad accrescere gli strumenti di lavoro a disposizione dei neolatinisti: *Filologia romanza* e *Studi mediolatini e volgari*. Il primo dei due nuovi periodici, edito dalla Casa Loescher-Chiantore e diretto da Salvatore Battaglia, « pur mirando principalmente a comprendere e definire gli aspetti letterari e linguistici della civiltà medievale e romanica, ... intende rimaner aperto a tutti gli altri interessi che la storiografia è venuta maturando e rinnovando in questi ultimi decenni ». Gli *Studi mediolatini e volgari*, editi dalla Libreria Palmaverde di Bologna, usciranno per ora, a cura dell'Istituto di filologia romanza dell'Università di Pisa, in un solo volume annuale. Silvio Pellegrini, che li dirige e ha collaborato anche al primo numero di *Filologia romanza*, come per attestare la colleganza dei due nuovi periodici, non ha ritenuto necessario esporne il programma, che risulta dal titolo e dal vario contenuto del primo volume. Di tutti e due i periodici sarà debitamente tenuto conto negli spogli sistematici per la bibliografia del *Giornale*.

* Debbo all'amicizia di Luigi Messedaglia l'indicazione che il termine *strenigozzo* ricorrente in Ruzzante (v. *Giorn.*, **130**, 385), benché non figuri nel Piccolo dizionario di Bolognini e Patuzzi, vive a Verona (*strinigosso*) col significato di « cianfrusaglia ». Nel passo citato della Pastorale potrebbe significare: « cosa da poco, minuzzolo ». *v.*

VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS

Il 27 giugno è morto a Milano Vincenzo De Bartholomaeis, professore emerito dell'Università di Bologna, dove aveva illustrato la cattedra di neolatine dal 1907 al 1937, dopo avere insegnato per due anni a Genova. Era nato a Carapelle Calvisio (provincia dell'Aquila) l'8 gennaio 1867. Il suo nome resterà come quello d'uno tra i più fervidi e meritamente fortunati ricercatori che l'esempio di Ernesto Monaci abbia suscitati in Italia. Alcuni dei più begli inediti della letteratura medievale sono stati scoperti e pubblicati da lui; ma da lui l'aneddoto veniva sùbito inserito in un quadro problematico più vasto, così che, erudito dell'epoca positivistica, egli pareva piuttosto rammentare gli

antiquarî dei secoli precedenti. Si può concedere che codesta ambizione dell'affresco, o del ' cartone ' per un affresco, andasse talvolta a detrimento dei particolari, e che una verifica delle fonti o degli originali o delle traduzioni si riveli sempre opportuna da parte del lettore (quante opere di consultazione quotidiana non la esigono?); si aggiunga che il De Bartholomaeis, nonostante un paio di ottimi spogli accolti nell'*Archivio glottologico italiano*, quelli del *Codex diplomaticus Cavensis* e del *Cajetanus* (voll. XV-XVI), e del *Sydrac* otrantino (volume XVI), e un altro minore, sempre di materia meridionale, stampato nella *Zeitschrift* del Gröber (quello d'un rifacimento chietino quattrocentesco della *Fiorita*, vol. XXIII), non era propriamente un linguista: ma le sue opere costituiranno, forse ancora a lungo, un punto di passaggio obbligato.

Il lavoro capitale del Nostro resta naturalmente il volume sulle *Origini della poesia drammatica italiana*, uscito presso lo Zanichelli nel 1924 e ristampato pochi mesi prima della morte dell'autore, nella collezione diretta presso la S.E.I. dal compianto Calcaterra: opera che, sulla scorta d'una ricca e non ancor superata documentazione adunata nell'egregio solco del Monaci, oppose un nuovo, si dica pure, sistema a quello classico del D'Ancona. Il De Bartholomaeis vi giunse mentre preparava, con la collaborazione di Luigi Rivera, quella raccolta del *Teatro abruzzese del Medio Evo* che vide la luce nello stesso anno presso il medesimo editore. Ma era il punto d'arrivo di decennî di studî, tradottisi in numerose monografie (quali le note *Di un codice senese di Sacre Rappresentazioni* e *Una Rappresentazione inedita dell'Apparizione ad Emmaus*, nei *Rendiconti* dei Lincei per il 1889 e il 1892), in parte di materia abruzzese (dalle *Ricerche abruzzesi*, nel *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano* per il 1889, a *Prose e rime aquilane del secolo XIV*, nel *Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria Abruzzese* per il 1914); un anticipo va considerato l'articolo sul « mimo giullaresco » di Cielo, nella *Rivista d'Italia* del marzo 1922. Conclude il ciclo di questi interessi l'abbondante scelta (e il materiale era in parte inedito) di *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, in tre volumi, allestita per il Le Monnier nel 1943: scelta delle cui imperfezioni tecniche è forse responsabile la natura, precisamente non tecnica, della collezione. Di portata generale, ma in sostanza divulgativo, è anche il volume, uscito nel 1943 nella già citata collezione del Calcaterra, *Primordi della lirica d'arte in Italia*: attardato, per verità, su posizioni antiche, particolarmente per quanto riguarda la lingua della lirica siciliana, considerata sulle orme del Monaci, e in polemica col Cesareo, quale « una minuscola babele idiomatica » (e questo punto di vista ricompare, in polemica col Tallgren, nelle *Ricerche intorno a Rinaldo e Jacopo d'Aquino*, inserite negli *Studi Medievali*, N. S., voll. X e XII, cui si accoda la noticina recente *Tiberto Galiziani da Pisa o Rinaldo d'Aquino?*, ib., vol. XVI). I *Primordi*, per quanto è della poesia

trobadorica, si fondano principalmente sui due tomi di *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, pubblicati dall'Istituto Storico Italiano nel 1931: non esenti, certo, da mende, ma della cui utilità udimmo un giorno far l'elogio al Croce, al quale doveva piacere questo zelo delle memorie patrie, questa promozione della cultura provinciale; e su tal fondamento potrebbe ben parlarsi anche del De Bartholomaeis come di un « letterato napoletano ». Lo stesso zelo aveva animato, oltre le minori ricerche, intraprese sulle tracce del conterraneo Cesare De Lollis, specialmente l'edizione della *Cronaca aquilana* di Buccio di Ranallo, procurata sempre nelle *Fonti* dell'Istituto nel 1907; ivi ancora nel 1935 stampò il volgarizzamento francese della Storia dei Normanni di Amato di Montecassino; e qui possiamo ben chiudere il regesto degli scritti del Nostro più visibili sul nostro scaffale.

Ma le indagini particolari del De Bartholomaeis, anche a non esorbitare dai confini della filologia italiana, costituiscono una serie mirabile di contributi, sparsi in opuscoli e in riviste e miscellanee, il cui inventario riuscirebbe oltremodo prezioso. Sfogliamo, ad esempio, gli *Studj di filologia romanza*: ed ecco, fin dal 1893 (fasc. 16), la memoria *Di alcune antiche rappresentazioni italiane*, che pure preannunciano lo storico del nostro teatro; poi, nel 1899 (fasc. 21), *La leggenda dei comandamenti di Colo de Perosa*. Segue la fondazione della Società Filologica Romana: e il De Bartholomaeis apre la serie delle pubblicazioni, con le *Tre Scritture* e il *Volgare delle Vanità* di Bonvesin (1901), quasi a un tempo col Biadene (ciò che provocò una polemica molto viva), e inaugura la *Miscellanea*, con l'illustrazione delle *Rime antiche senesi* trovate dal Molteni (1902). Si aggiungono gli *Studj romanzi*: ed eccovi le *Liriche antiche dell'Alta Italia* (VIII) e il *Ritmo volgare lucchese del 1213* (XII). Alla *Miscellanea* per le nozze Rossi-Teiss (1897) il De Bartholomaeis contribuisce stampando la leggenda umbra sulle Stimmate e i miracoli di san Francesco; agli *Scritti* per il Monaci (1901), col *Frammento bergamasco* sul marito confessore della moglie; a quelli per le nozze Fedele-De Fabritiis (1908), coi due *Cantari giullareschi sulla leggenda di San Lorenzo*. Un bel gruppo di monografie si ritrova nella Nuova Serie degli *Studi Medievali*, dei quali doveva assumere la condirezione dopo l'ultima guerra, per segno di alacrità di spirito e non spenta passione erudita in grave età: ricordiamo lo scritto sui *Giullari farfensi* e l'edizione di due redazioni latine e d'una versione toscana della *Visio Philberti* (vol. I); la nota sulla fonte della *Giostra delle virtù e dei vizi* (vol. XV); gli articoli già citati sui rimatori d'Aquino. Al nostro *Giornale* egli diede due postille sull'indovinello di Verona (90, 197 ss., e 91, 67 ss.). Sillogi scolastiche, ma arricchite di testi inediti, sono i due fascicoli zanichelliani (1922 e 1926) su *Tristano* e di *Rime giullaresche e popolari d'Italia*. Importantissime sono altresì le comunicazioni presentate all'Accademia bolognese delle Scienze sulle *Carte di Giovanni*

Maria Barbieri nell'Archiginnasio di Bologna (1927), cui seguì *La discesa di Ugo d'Alvernia all'inferno secondo il frammento di Giovanni Maria Barbieri* (1929). Con quest'ultimo testo varchiamo le frontiere del franco-italiano; e se appunto si integrano mentalmente le sommarie indicazioni qui fornite coi numerosi scritti di filologia francese e provenzale (ma andranno almeno esplicitamente citati i lavori sulle origini della *tornada*, nelle *Annales du Midi*, vol. XIX, del 1907, e sulla *Poesia provenzale in Italia nei secoli XII e XIII*, nell'opera collettiva *Provenza e Italia*, del 1930), si ottiene una rappresentazione ben lusinghiera della larghezza d'interessi del De Bartholomaeis e della sua inesausta curiosità. L'opera è vasta; pure nessuna delle sue pagine può dirsi che sia stata scritta invano.

GIANFRANCO CONTINI.

ALFRED JEANROY

Alfred Jeanroy, professore emerito alla Sorbona, membro dell'Istituto di Francia, si è spento in tardissima età il 13 marzo: era nato a Mangiennes (Meuse) nel 1859. Allievo di Gaston Paris, aveva insegnato dapprima alla Facoltà di Lettere di Tolosa; era entrato all'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres nel 1922. Da molti anni s'era ritirato a St-Jean presso Castelnaudary, in Linguadoca. Del Jeanroy, maestro riconosciuto degli studî provenzali in Francia, una rivista di filologia italiana non può diffondersi a parlare in modo adeguato ai meriti. Ma deve rivolgere alla sua memoria un commosso saluto, non solo perché egli trattò qualche tema italiano (si pensi al volume *Giosue Carducci. L'homme et le poète*, del 1911, e al saggio *Carducci et la Renaissance italienne*, nel *Bulletin italien* del 1912-3), ma perché, se non proprio le edizioni e le monografie singole, le sue opere più generali di filologia occitanica, dalla *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux* (1916) ai due volumi su *La Poésie lyrique des Troubadours* (1934) all'*Histoire sommaire de la Poésie occitane des origines à la fin du XVIII^e siècle*, che è del 1945 (solo la perdita della vista, come scriveva più serenamente che dolorosamente agli amici lontani, valse a troncare la sua attività di studioso), vertono naturalmente sulla preistoria e la protostoria culturale della nostra più antica poesia. La riguarda anche più direttamente buona parte della tesi del 1889 (la 2ª edizione è del 1904, la 3ª del 1925), *Les origines de la Poésie lyrique en France au moyen âge*, dove il Jeanroy tenta di ricostruire la poesia in lingua d'oïl anteriore alla fase cortese d'imitazione provenzale — poesia che, in antitesi a questa cortese, e per ciò soltanto, è detta popolare —, e in particolare procura di scoprirne tracce nelle altre letterature

europee, prima la nostra (1): qui non importa dire quanto radicalmente, nei più che sessant'anni trascorsi da quella discussione in Sorbona, un tal punto di vista, romantico e folclorico, sia stato poi riformato. E non si può non ricordare come il Jeanroy si sentisse legato all'Italia, e come si rallegrasse di essere stato invitato, il 4 giugno 1936, a tenere la prima lezione ufficiale (che trattò delle *Deux renaissances provençales*) nell'Istituto di Filologia romanza dell'Università di Roma, fondato dal suo vecchio sodale Bertoni. Agli studî italiani aveva avviato anche una delle sue figlie, prematuramente scomparsa, quella Thérèse Labande-Jeanroy a cui si deve il volumetto su *La question de la langue en Italie, de Baretti à Manzoni* (1925). Gli italiani che hanno avuto la fortuna di frequentare quest'uomo semplice, generoso, leale come un francese e franco come un meridionale, pittoresco nel frugale vestire e nei modi (a lezione, nelle spiegazioni grammaticali spiccava sul cartesianismo dei suoi colleghi per la frequente asserzione « *C'est un peu bizarre* », prodotta candidamente, affondando le mani nella rada barba), rimpiangono in lui non meno un paterno amico che un maestro (2).

GIANFRANCO CONTINI.

---

(1) Uno dei capitoli che spettano alla letteratura italiana ebbe anche speciale edizione da noi, sotto il titolo *La lirica francese in Italia nel periodo delle origini* e nella traduzione di Giorgio Rossi (Firenze 1897).

(2) La bibliografia fino a quell'anno compiuta degli scritti del Jeanroy può trovarsi nei *Mélanges de linguistique et de littérature* che gli furono offerti nel 1928.

INDICE ALFABETICO

DELLA RASSEGNA, DEL BOLLETTINO E DELLA BIBLIOGRAFIA

In quest'Indice, che comprende l'intera annata (vol. CXXX), sono registrati i nomi degli autori e degli editori; i titoli delle opere sono dati per lo più in forma abbreviata.

Ageno Fr. v. Jacopone, 249.
Aglianò S., *Il canto di Farinata*, 373.
Angeleri C., *Proverbio e paradosso nel Rinascimento*, 130.
— *Stampe popol. profane della Bibl. Naz. di Firenze*, 122.
Arici Z., v. Berchet, 108.
Aurigemma M., v. Berchet, 109.

Bacchelli R., v. Cantoni, 548.
Barillaro E., *La canzone calabrese*, 125.
Basile A., *La fioritura del bastone di S. Giuseppe*, 125.
— *Tre canzoni epico-liriche*, 125.
Battistini M., v. Berchet, 108.
Beit (von) H., *Symbolik des Märchens*, 127.
Berchet G., *Traduzionacce*, ed. van Nuffel, 108.
Bertelli I., v. Berchet, 109.
Bertoni G., v. Berchet, 108.
Bezzola G., v. Foscolo, 524.
Billanovich G., *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini*, 272.
Binni W., *Linee di una storia della critica foscoliana sino al De Sanctis*, 527.
Bonora E., v. Letterati... del '700, 386.
Bozzetti C., *Poetica tragica del Nievo*, 91.
Brizio A. M., v. Leonardo, 380.
Bronzini G., *Folklore in Lucania*, 130.
Bronzini G., *L'Orlando Fur. e la tradizione dei Cantari*, 121.
Buck A., *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, 375.

Caccia N., v. Berchet, 109.
Calcaterra C., *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica ecc.*, 121.
Cantoni A., *Opera*, ed. R. Bacchelli, 548.
Carli P., v. Foscolo, 522.
Ciceri L., v. Nievo, 91.
— *Pisana*, 91.
Cirese E., *I canti popol. del Molise*, 126.
Cocchiara G., *Il linguaggio della poesia popolare*, 124.
— *Pitré, la Sicilia e il Folklore*, 118.
— *Storia del folklore in Europa*, 118.
— v. Comparetti, 119.
Codignola A., v. Berchet, 107.
Comparetti D., *Lettere a G. Pitré*, ed. Cocchiara, 119.
Contini G., v. Racconti della Scapigliatura piemontese, 546.
Cordiè C., v. Berchet, 108.
Croce B., v. Berchet, 108.
Croce G. C., *Bertoldo e Bertoldino*, edit. L. Emery, 128.
Crocioni G., *Bibliogr. delle tradiz. popol. marchigiane*, 123.

Crocioni G., *Il Muratori e le tradiz. popolari*, 119.
— *La gente marchigiana nelle sue tradizioni*, 123.

D'Aronco G., *Bibliogr. ragionata delle tradiz. popol. friulane*, 122.
— *Dodici canti raccolti in provincia di Udine*, 126.
— *Guida bibliogr. allo studio dello strambotto*, 124.
De Filippis M., *The Literary Riddle in Italy to the end of XVI sec.*, 129.
Dionisotti C., v. Lucas, 280.

Emery L., v. Croce G. C., 128.
Espinosa A. M., *Cuentos popul. españoles*, 126.

Fasani R., *La grande occasione. Saggio sui Pr. Sposi*, 110.
Fassò L., *Letterati del Novarese* (v. Novara ecc.), 370.
Festa N., *Foscolo critico*, 525.
Filosa C., *La favola e la letter. esopiana in Italia dal M. Evo a noi*, 128.
Flora F., *Scrittori italiani contemporanei*, 113.
Foligno C., v. Foscolo, 523.
Foscolo U., *Epistolario*, vol. II, ed. P. Carli, 522.
— *Epistolario*, vol. III, ed. P. Carli, 522.
— *Prose varie d'arte*, ed. M. Fubini, 520.
— *Poesie satiriche*, ed. G. Bezzola, 524.
— *Saggi e discorsi critici*, ed. C. Foligno, 523.
Fubini M., v. Berchet, 109.
— v. Foscolo, 520.

Galletti A., v. Berchet, 107.
Gambarin G., *Note foscoliane*, 526.
Gasparetti A., v. Berchet, 108.
Geiger P. e Wildhaber R., *Bibliogr. Internat. des arts et traditions populaires*, 118.
Giese W., *Sind Märchen Lügen?*, 127.
Ginobili G., *Costumanze marchigiane*, 123.
— *Proverbi marchigiani*, 130.

Iroaie P., *Individuo e popolo nella poesia popolare*, 125.
Iacopone da Todi, *Laudi, Trattato e Detti*, edit. Fr. Ageno, 249.

Kirby P. F., *The Grand Tour in Italy* (1700-1800), 391.

La Sorsa S., *Poesia senza senso del popolo pugliese*, 125.
Lauffer O., v. Peuckert. 118,
Lauri A., *Wellerismi nella media valle del Liri*, 130.
Leonardo, *Scritti scelti*, ed. A. M. Brizio, 380.
Letterati, memorialisti e viaggiatori del 700, ed. E. Bonora, 386.
Li Gotti E., *I canti romanico-andalusi e la quest. dello strambotto*, 121.
Lommatzsch E., *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung*, 122.
Lo Nigro S., *La canz. di Susanna vatt'a vesti*, 125.
— *V. Padula e il folklore*, 124.
Lovarini E., v. Ruzzante, 382.
Lubbers C. J. M.-Van der Brugge, *Johnson and Baretti*, 543.
Lucas St. J. e Dionisotti C., *The Oxford Book of Italian verse* (sec. XIII-sec. XIX), 280.
Lüthi (von) M., *Europäische Volksmärchen*, 127.

Maggini F., *I primi volgarizzamenti dai classici latini*, 540.
Majoli Faccio V., *Antiche orazioni popol. del biellese*, 125.

Malesone I., *Le Nenie, la poesia relig.*, 125.
Marcazzan M., v. Berchet, 110.
Marti M., *Aspetti stilistici di Dante traduttore*, 272.
Martinelli S., v. Berchet, 109.
Marullo, *Carmina*, ed. A. Perosa, 84.
Matičetov M., *Attila fra gli italiani, croati e sloveni*, 128.
Maurino F. D., *Salvatore Di Giacomo and Neap. Dial. Literature*, 123.
Mazzamuto P., *Rassegna bibliografico-critica della lett. ital.*, 116.
Merbury Ch., « Proverbi Vulgari » edit. Ch. Speroni, 130.
Montano R., *Manzoni o del lieto fine*, 529.
Monteverdi A., *Manuale di avviamento agli studi romanzi: le lingue rom.*, 368.
Monzini V., v. Berchet, 108.
Moore O. H., *The Legend of Romeo and Juliet*, 128.

Naselli C., *Foriano Pico cantimpanca fiorentino*, 122.
— *Il canto popol. politico nel decennio di preparaz.*, 126.
Nievo I., *Lettere ad A. Fusinato*, ed. L. Ciceri, 91.
— *Opere*, ed. S. Romagnoli, 91.
— *Piccole Poesie*, 91.
Novara e il suo territorio (scritti vari), 370.
Nuffel (van) R., v. Berchet, 108.

Pagliai F., *I versi dei Silvani nelle « Grazie » del Foscolo*, 525.
Pancrazi P., *Scrittori d'oggi*, s. VI, 279.
Pelaez M., *Un compendio latino... delle favole attr. a Walterius*, 128.
Penna M., *La parabola dei tre anelli e la tolleranza nel M. Evo*, 129.
Perosa A., v. Marullo, 84.
Perusini G., *Leggende friulane*, 128.
Petrini E., v. Berchet, 108.
Peuckert W. e Lauffer O., *Volkskunde. Quellen und Forschungen seit 1930*, 118.
Piemontese F., *Studi sul Manzoni e altri saggi*, 532.
— *Manzoni*, 535.
Pinguentini G., *Proverbi, sentenze, aforismi triestini*, 130.
Pisani V., v. Berchet, 108.
Propp. V. Ja., *Le radici storiche dei racconti di fate*, 127.

Racconti della Scapigliatura piemontese, ed. G. Contini, 546.
Ricca-Barberis M., *Per le valli di Lanzo...*, 129.
Rohlfs G., *Romanische Philologie*, 120.
— *Romanische Philologie*, 370.
— *Sprichwörter aus Sardinien*, 130.
Romagnoli S., v. Nievo, 91.
Roncaglia A., *Di una tradiz. lirica pretrovatoresca in lingua volgare*, 120.
— *Il mito delle « origini popolari » e la scoperta di tradiz. medievali popolaresche*, 121.
Rota E., v. Berchet, 107.
Russo L., *Personaggi dei Promessi Sposi*, 537.
Ruzzante, *La Pastorale*, ed. Lovarini, 382.

Sada L., *L'elemento storico-topografico nella genesi d. leggende del Salento*, 128.
Santini E., *Storia della critica manzoniana*, 537.
Santoli V., *Gli studi di letteratura pop.*, 119.
— *« Popolare » e « primitivo »*, 119.
— *Tre osservazioni su Gramsci e il folklore*, 119.
Sardegna (« Il Ponte », sett-ott. 1951), 123.
Scalia S. E., *L. Capuana and his times*, 126.
Scudieri Ruggieri J., *Un cantare sul transito della Vergine*, 122.

Sioli Legnani E., v. Berchet, 109.
Squarcia F., *Scrittori romantici*, 106.
Speroni Ch., *Proverbi nel dizionario del Petrocchi e nella Raccolta del Giusti*, 130.
— *Wellerismi tolti dai proverbi inediti di Fr. Serdonati*, 130.
— v. Merbury, 130.
Stroh F., *Handbuch der germanischen Philologie*, 120.
Studi sul Berchet, 107.

Taylor A., *The Literary Riddle before 1600*, 129.
Thompson Stith, *The Folktale*, 126.
Toschi P., *Appunti sul canto funebre in Italia*, 125.
— *Fenomenologia del canto popolare*, 124.
— *Il folklore*, 119.
— *La questione dello Strambotto alla luce di recenti scoperte*, 120.
— *Romagna tradizionale: usi costumi credenze* ecc., 123.

Ulivi F., *Romanticismo di I. Nievo*, 91.

Vajro M., *« Fenesta ca luccive »*, 125.
Vallone A., v. Berchet, 109.
Viaggiatori del '700, ed. L. Vincenti, 386.
Vidossi G., *Bindo Chiurlo*, 124.
— *Canz. popol. narrative dell'Istria*, 125.
— *« Meglio impiccato che male ammogliato »*, 129.
Vincenti L., v. Viaggiatori del '700, 386.
Vinci (da), v. Leonardo, 380.
Viscardi A., *Le origini*, II ed., 120.
— *Letterature d'oc e d'oil*, 539.
Vossler K., *Die Dichtungsformen der Romanen*, 119.

Wilczinski M., *Cimût ca un predi...*, 128.
Wildhaber R., v. Geiger, 118.

Ziliotto B., *Raffaele Zovenzoni; vita, carmi*, 274.

INDICE DELLE MATERIE DEL VOLUME CXXX

MARIO FUBINI, *Ricordo di Benedetto Croce* . . . . . *Pag.* 1
EMILIO BIGI, *Petrarchismo ariostesco* . . . . . » 31
CESARE SEGRE, *Edonismo linguistico nel Cinquecento* . . . . . » 145
GIORGIO DE BLASI, *L'Ariosto e le passioni*. (Studio sul motivo poetico fondamentale dell'« Orlando Furioso »). (Continauzione e fine, v. **129**, 318 sgg.) . . . . . » 178
ETTORE BONORA, *Pietro Verri e l'« Entusiasmo » del Bettinelli*. (Con lettere inedite di Pietro Verri) . . . . . » 204
RAFFAELE SPONGANO, *L'Umanesimo e le sue origini* . . . . . » 289
GIUSEPPE BILLANOVICH, *Il Boccaccio, il Petrarca e le più antiche traduzioni in italiano delle Decadi di Tito Livio* . . . . . » 311
GUIDO FAVATI, *La tradizione manoscritta di « Donna me prega » di Guido Cavalcanti* . . . . . » 417
LUCIANO RAINALDI, *Di una fonte comune della « Vita civile » di Matteo Palmieri e del « De educatione liberorum » di Maffeo Vegio* » 495

VARIETÀ

DANTE ISELLA, *Portiana*: I *L'« Editio princeps »* - II *Apocrifi portiani* » 63
BRUNO MAIER, *Sul testo del « Cortegiano »* . . . . . » 226
DOMENICO DE ROBERTIS, *Il ms. n. VI. 2 della Biblioteca nazionale universit. di Torino* . . . . . » 338
S. B. CHANDLER, *Appunti su Giovanni Sabadino degli Arienti* . . . » 346
EZIO RAIMONDI, *Un episodio dell'« Ortis » e « Lo bello stile »* . . . . » 351
FRANCA AGENO, *Nota sulle redazioni e le prime stampe del Morgante* » 508
CECIL GRAYSON, *La redazione Pazzi del « Governo della famiglia »* » 514

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

CARLO DIONISOTTI, *Michaelis Marulli Carmina*. Edidit ALESSANDRO PEROSA . . . . . » 84
GIORGIO DE BLASI, *Studi nieviani*: IPPOLITO NIEVO, *Lettere ad Arnaldo Fusinato*, a cura di LUIGI CICERI; - FERRUCCIO ULIVI, *Il romanticismo di Ippolito Nievo*; - LUIGI CICERI, *Pisana*. Studi nieviani; - ID., « *Piccole poesie* » *inedite di I. N. sedicenne*; - IPPOLITO NIEVO, *Opere*, a cura di SERGIO ROMAGNOLI; - CESARE BOZZETTI, *La poetica tragica del Nievo* . . . . . » 91
NATALINO SAPEGNO. — IACOPONE DA TODI, *Laudi, Trattato e Detti*. A cura di FRANCA AGENO . . . . . » 249
LUIGI FASSÒ: 1, UGO FOSCOLO, *Prose varie d'arte*, a cura di MARIO FUBINI; 2, UGO FOSCOLO, *Epistolario*, vol. II, a cura di PLINIO CARLI; 3, UGO FOSCOLO, *Epistolario*, vol. III, a cura di PLINIO CARLI; 4, UGO FOSCOLO, *Saggi e discorsi critici*, a cura di CESARE FOLIGNO; 5, UGO FOSCOLO, *Poesie satiriche*, a cura di GUIDO BEZZOLA; 6, FRANCESCO PAGLIAI, *I versi dei Silvani nelle « Grazie » del Foscolo*; 7, NICOLETTA FESTA, *Foscolo critico*; 8. GIOVANNI GAMBARIN, *Note foscoliane*; 9, WALTER BINNI, *Linee di una storia della critica foscoliana sino al De Sanctis* . . . . . » 520
CARLO CURTO: 1, ROCCO MONTANO, *Manzoni o del lieto fine*; 2, FILIPPO PIEMONTESE, *Studi sul Manzoni e altri saggi*; 3, FILIPPO PIEMONTESE, *Manzoni*; 4, EMILIO SANTINI, *Storia della critica manzoniana*; 5, LUIGI RUSSO, *Personaggi dei Promessi Sposi* . . . . » 529

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Studi sul Berchet (pubblicati per il primo centenario della morte, a cura del Liceo-Ginnasio « G. Berchet » di Milano (Filippo Piemontese), p. 107. — *La grande occasione. Saggio sui Promessi Sposi.* Tesi di laurea presentata alla Facoltà di Lettere dell'Università di Zurigo da Remo Fasani di Mesocco (Raffaele Spongano), p. 110. — Francesco Flora, *Scrittori italiani contemporanei* (Sergio Antonielli), p. 113. — Pietro Mazzamuto, *Rassegna bibliografico-critica della letteratura italiana* (Raffaele Spongano), p. 116. — M. Marti, *Aspetti stilistici di Dante traduttore* (Cesare Segre), p. 272. — G. Billanovich, *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini* (Cesare Segre), p. 272. — Baccio Ziliotto, *Raffaele Zovenzoni. La vita, i carmi* (Carlo Dionisotti), p. 274. — Pietro Pancrazi, *Scrittori d'oggi.* Serie sesta (Sergio Antonielli), p. 279. — *The Oxford Book of Italian Verse,* XIIIth Century-XIXth Century. Chosen by St. John Lucas. Second Edition revised with XXth Century Supplement by C. Dionisotti (Gianfranco Contini), p. 280. — Angelo Monteverdi, *Manuale di avviamento agli studi romanzi. Le lingue romanze* (Marco Boni), p. 368. — Gerhard Rohlfs, *Romanische Philologie.* Zweiter Teil: Italienische Philologie, Die Sardische und Rätoromanische Sprache (Pietro Citati), p. 370. — *Novara e il suo territorio* (Gianfranco Contini), p. 370. — Sebastiano Aglianò, *Il canto di Farinata* (Raffaele Spongano), p. 373. — August Buck, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance* (Mario Fubini), p. 375. — Leonardo da Vinci, *Scritti scelti.* A cura di Anna Maria Brizio (Vincenzo Pernicone), p. 380. — Ruzzante, *La Pastorale.* Introduzione, testo, commento e glossari di Emilio Lovarini (Giuseppe Vidossi), p. 382. — *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento,* a cura di Ettore Bonora. — *Viaggiatori del Settecento,* a cura di Leonello Vincenti (Emilio Bigi), p. 386. — Paul Franklin Kirby, *The Grand Tour in Italy (1700-1800)* (Ettore Bonora), p. 391. — A[ntonio] Viscardi, *Letterature d'oc e d'oil* (Marco Boni), p. 539. — F. Maggini, *I primi volgarizzamenti dai classici latini* (Cesare Segre), p. 540. — C. J. M. Lubbers-Van der Brugge, *Johnson and Baretti. Some aspects of eighteenth-century literary life in England and Italy* (Mario Fubini), p. 543. — *Racconti della Scapigliatura piemontese,* a cura di Gianfranco Contini (Sergio Antonielli), p. 546. — CANTONI, a cura di Riccardo Bacchelli (Gianfranco Contini), p. 548.

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

Il testo dei « Ricordi » del Guicciardini (Raffaele Spongano), p. 282. — *Proposta di un indice o repertorio generale delle nostre rime antiche* (Raffaele Spongano), p. 397. — *Una citazione del Foscolo* (Mario Fubini), p. 406.

BIBLIOGRAFIA . . . . . *Pag.* 117

CRONACA . . . . . *Pag.* 131, 284, 410, 550

Necrologi: Giorgio Pasquali (Lanfranco Caretti), p. 133. — Vladimiro Arangio-Ruiz (Fausto Ghisalberti), p. 137. — Giovanni Ferretti (G. V.), p. 139. — Giuseppe Antonio Borgese (Giorgio De Blasi), p. 286. — Luigi Sorrento (G. V.), p. 287. — Pietro Pancrazi (Alfredo Schiaffini), p. 313. — Giuseppe Rotondi (Fausto Ghisalberti), p. 315. — Vincenzo De Bartholomaeis (Gianfranco Contini), p. 550. — Alfred Jeanroy (Gianfranco Contini), p. 553.

Indice alfabetico della Rassegna, del Bollettino, ecc. . . . . *Pag.* 555

Mario Fubini, *Direttore responsabile.*

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1954) (25867)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE – GRUPPO 4° PUBBLICAZIONE TRIMESTRALE

Vol. CXXX (fasc. 1°) ANNO LXX Fasc. 389
1° Trimestre 1953

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

S. BATTAGLIA - G. CONTINI - M. FUBINI
V. PERNICONE - N. SAPEGNO - R. SPONGANO
G. VIDOSSI

1953

CASA EDITRICE LOESCHER-CHIANTORE
TORINO

Vol. CXXX Fasc. 389.

SOMMARIO

MARIO FUBINI, *Ricordo di Benedetto Croce* . . . . . *Pag.* 1

EMILIO BIGI, *Petrarchismo ariostesco* . . . . . » 31

VARIETÀ

DANTE ISELLA, *Portiana*: I *L'« editio princeps »* - II *Apocrifi portiani* . . . » 63

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

CARLO DIONISOTTI, *Michaelis Marulli Carmina*. Edidit ALESSANDRO PEROSA » 84

GIORGIO DE BLASI, *Studi nieviani*: IPPOLITO NIEVO, *Lettere ad Arnaldo Fusinato*, a cura di LUIGI CICERI; - FERRUCCIO ULIVI, *Il romanticismo di Ippolito Nievo*; - LUIGI CICERI, *Pisana*. Studi nieviani; - ID., *« Piccole poesie » inedite di I. N. sedicenne*; - IPPOLITO NIEVO, *Opere*, a cura di SERGIO ROMAGNOLI; - CESARE BOZZETTI, *La poetica tragica del Nievo* . . . . . » 91

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Studi sul Berchet (pubblicati per il primo centenario della morte, a cura del Liceo-Ginnasio « G. Berchet » di Milano (F. Piemontese), p. 107. — *La grande occasione. Saggio sui Promessi Sposi*. Tesi di laurea presentata alla Facoltà di Lettere dell'Università di Zurigo da REMO FASANI di Mesocco (R. Spongano), p. 110. — FRANCESCO FLORA, *Scrittori italiani contemporanei* (S. Antonielli), p. 113. — PIETRO MAZZAMUTO, *Rassegna bibliografico-critica della letteratura italiana* (R. Spongano), p. 116.

BIBLIOGRAFIA . . . . . » 117

CRONACA . . . . . » 131

Stelloncini: Commemorazione C. Calcaterra. — Nomine a cattedre di filologia romanza e letteratura italiana. — Attività dell'Accademia della Crusca. — La nuova *Rassegna della letteratura italiana*. — Accordo Zanichelli-Mondadori per le opere del Carducci e del Pascoli.

Necrologi: GIORGIO PASQUALI (Lanfranco Caretti), p. 133. — VLADIMIRO ARANGIO-RUIZ (Fausto Ghisalberti), p. 137. — GIOVANNI FERRETTI (G. V.), p. 139.

Pubblicazioni ricevute.

Registrato al N. 571 del Registro Periodici del Tribunale di Torino a sensi del Decreto-legge 8-2-48, N. 47. — *Direttore responsabile:* Mario Fubini. Stampato con i tipi della Tipografia Vincenzo Bona di Torino.

Rinnovate l'abbonamento per il 1953 a:

GIORNALE STORICO DELLA LETTERATURA ITALIANA
Diretto da S. Battaglia, G. Contini, M. Fubini, V. Pernicone, N. Sapegno, R. Spongano, G. Vidossi.
L. 2400 (Italia) - L. 4000 (estero). Pubblicazione trimestrale.

RIVISTA DI FILOLOGIA E DI ISTRUZIONE CLASSICA
Diretta da Gaetano De Sanctis e Augusto Rostagni.
L. 2400 (Italia) - L. 4000 (estero). Pubblicazione trimestrale.

STUDI MEDIEVALI
Diretti da A. M. Brizio, V. De Bartholomaeis, G. Falco, P. S. Leicht, A. Monteverdi, L. Suttina, V. Ussani.
L. 3000 (Italia) - L. 4000 (estero). Pubblicazione semestrale.

MAIA - Rivista di letterature classiche
Diretta da Gino Funaioli e Gennaro Perrotta.
L. 2000 (Italia) - L. 3000 (estero). Pubblicazione trimestrale.

FILOLOGIA ROMANZA
Diretta da Salvatore Battaglia.
L. 2400 (Italia) - L. 4000 (estero). Pubblicazione trimestrale.

I versamenti vanno effettuati sul C.C.P. 2/1368 e indirizzati alla Casa Editrice LOESCHER-CHIANTORE - Torino, via Vittorio Amedeo, 18

UNIVERSITÀ LUIGI BOCCONI **MALFASI - EDITORE - MILANO**

LETTERATURE MODERNE

Rivista di varia umanità diretta da FRANCESCO FLORA

Fondata e diretta da Francesco Flora sotto gli auspici dell'Università «Luigi Bocconi» e aperta alla collaborazione dei maggiori studiosi e scrittori del nostro tempo, la rivista Letterature Moderne *unisce a un severo programma scientifico un chiaro indirizzo umanistico che la contraddistingue da tutte le consorelle, siano di letteratura militante, siano di contributi accademici e filologici. Gli articoli di autori stranieri vengono pubblicati nella lingua originale. Di ogni testo vien dato, alla fine di ogni fascicolo, un riassunto in due altre lingue.*

Nel 1951 hanno collaborato:

F. Albergamo, G. Algranati, G. B. Angioletti, S. Antonelli, VL. Arangio-Ruiz, H. Auréas, G. Baldini, E. Barbetti, G. Battelli, G. M. Bertini, A. Borlenghi, V. H. Brombert, G. A. Brunelli, A. Bruzzi, G. Galiumi, E. Chinol, M. Ciardo, C. Cordié, A. Croce, B. Croce, M. Dazzi, V. De Caprariis, G. Di Pino, V. Errante, F. Flora, R. Franchini, M. Fubini, A. Gasparetti, S. Gerevini, M. V. Ghezzo, E. Giachino, F. Giannessi, A. Giuliani, J. Granados De Bagnasco, S. Gugenheim, A. Jenni, Y. Le Hir, E. Li Gotti, E. Lo Gatto, V. Lugli, M. Luzi, R. Macchioni, B. Majer, G. Manganelli, M. Marangoni, G. Marone, H. Martineau, R. Massano, E. Mazzali, M. Mohlo, A. Mor, C. Musumarra, A. Navarria, A. Obertello, R. Paoli, A. Parente, G. Petrocchi, D. Ponchiroli, M. Puppo, C. L. Ragghianti, G. Ravegnani, Redazione, E. Rosenfeld, F. Rota, M. Scherenzel, B. Tecchi, F. Ulivi, V. Villa, E. R. Vincent, A. Zanco.

Condizioni di abbonamento:

1953 (6 fascicoli di oltre pagg. 112 cad.)
ITALIA L. 2.500 - ESTERO L. 3.900 ($6).

Direzione - Redazione - Amministraz.: Via Mantova 21 - MILANO (Italia)

NOVITÀ

PARINI E LA CRITICA

DI

LANFRANCO CARETTI

In questo volume è tracciata la storia della critica pariniana dai primi giudizi dei contemporanei alle pagine del Foscolo, dalle opinioni dei romantici al grande saggio desanctisiano, dagli studi del Carducci alla polemica e alle conclusioni dei contemporanei. Per questa via il problema della poesia pariniana è illuminato in ogni suo aspetto, attraverso l'esame dei consensi e dei dissensi che è venuto via via suscitando, sempre apparendo ben definita la situazione storica entro la quale ogni giudizio trova la sua esatta prospettiva e la sua interna giustificazione.

Fa seguito un'ampia «antologia» della critica, da Baretti a Fubini (attraverso Verri, Foscolo, Ugoni, De Sanctis, Carducci, Citanna, Pancrazi, Momigliano, De Robertis, Petrini, Spongano, Binni, ecc.), la quale ha lo scopo di stimolare alla lettura diretta dei testi come verifica e libero ripensamento di quanto asserito nella «storia».

Collana «MAESTRI E COMPAGNI» n. 20

(Edizioni De Silva)

Pagg. VIII-240; con 12 tavole f. t. — L. 1000.

SOCIETÀ E CULTURA A FERRARA AL TEMPO DI LUDOVICO ARIOSTO

DI

ANTONIO PIROMALLI

Lo studio del Piromalli pone in rapporto la società e la cultura in Ferrara al tempo in cui governava Ercole I e viveva Ludovico Ariosto. La cultura è esaminata in relazione alla struttura sociale del dominio estense e per la prima volta è posta in rilievo la poesia anticortigiana e antiestense di Ferrara la quale punteggia vigorosamente la letteratura e la vita dell'età dell'Ariosto. L'indagine del critico mira a delineare una società più complessiva di quella fino ad oggi presentata dai letterati positivisti, ad offrire un contributo innegabilmente più moderno e più ampio intorno ai problemi della cultura umanistica e popolare e a fornire gli elementi per una concreta valutazione della personalità ariostesca.

BIBILIOTECA DI CULTURA N. 44

Pagg. XII-196 con 4 tavole f. t. — L. 800.

"LA NUOVA ITALIA EDITRICE" - FIRENZE

PIAZZA INDIPENDENZA, 29